BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Agazzi: *Il cinema e l'educazione degli adulti* - Stetie: *Introduzione al cinema arabo* - Loy: *Le ragioni delle 4 giornate* - Di Giammatteo: *La Germania che fa paura.*

Recensioni, note e rubriche di: *AUTERA, BLIN, CASTELLO, CHITI, CINCOTTI, FIORAVANTI, FIORINI, GAMBETTI.*

Sono allegati gli indici dell'annata

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIII - NUMERO 12 - DICEMBRE 1962

Sommario

SONO ALLEGATI GLI INDICI GENERALI DELL'ANNATA

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIII - n. 12

dicembre 1962

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

Il Presidente della Repubblica inaugura l'anno accademico del C. S. C.

La inaugurazione dell'anno accademico del Centro Sperimentale di Cinematografia ha assunto quest'anno un carattere eccezionale di solennità per la presenza del Presidente della Repubblica On.le Antonio Segni.

Erano presenti nell'Aula Magna dell'Istituto anche numerosi Ambasciatori, il Presidente della Corte Costituzionale Sen. Ambrosini, l'On.le Quintieri e il Sen. Ambrosini in rappresentanza rispettivamente della Camera e del Senato, numerosi parlamentari, ed il Ministro del Turismo e dello Spettacolo, On.le Alberto Folchi, che ha dichiarato aperto l'anno accademico. Il sindaco di Roma era rappresentato dall' Assessore Bubbico.

Presenziavano la cerimonia anche il Direttore Generale dello Spettacolo avv. De Pirro, il Presidente dell'Anica, avv. Monaco, il Segretario Generale dell'Agis dott. Bruno, il Direttore dell'Ente Gestione Cinema dott. Lonero e tutte le maggiori autorità nel settore dello spettacolo; inoltre gli insegnanti e gli allievi del Centro, con numerosi invitati.

Il Presidente della Repubblica è giunto alle ore 18, ricevuto dalle maggiori autorità e dal Presidente del Centro, dottor Floris L. Ammannati. Il suo ingresso nell'aula magna è stato salutato da un caldo applauso. Indi ha preso la parola il Presidente Ammannati che ha detto, fra l'altro, rivolgendo a nome dei presenti il saluto al Capo dello Stato:

« Ci è particolarmente gradito poter esprimere al Presidente della Repubblica il nostro deferente ossequio ed il nostro cordiale saluto nel momento in cui i dirigenti dello Istituto, gli insegnanti e gli allievi, i collaboratori tecnici ed amministrativi, si accingono ad iniziare il nuovo lavoro che li attende ». Illustrati gli obiettivi del Centro, che aspira a potenziare, anche nel settore televisivo, le sue azioni, Ammannati si è detto certo che « lo Stato Democratico vorrà dare all'Isti-

tuto il suo appoggio concreto di fiducia, di solidarietà e di aiuti, sia sul piano legislativo che su quello finanziario, perché i compiti affidati al Centro possano essere espletati nel migliore dei modi ».

Ha fatto seguito al Presidente del C.S.C. l'insegnante della Sezione di Scenografia, arch. Guido Fiorini, che ha tenuto la sua prolusione sul tema: « Considerazioni sulla scenografia cinematografica ». Successivamente il Direttore del C.S.C., Dr. Leonardo Fioravanti, ha fatto una relazione sulle attività del Centro nell'anno trascorso.

Ha preso infine la parola il Ministro Alberto Folchi, il quale ha rilevato che quest'anno la presenza del Capo dello Stato conferisce singolare dignità alla inaugurazione dell'anno Accademico, e rappresenta un premio non immeritato per i suoi dirigenti. Il Ministro ha preso l'occasione per osservare che i compiti e le funzioni del Centro, così egregiamente assolti, potrebbero estendersi anche ad altri settori dello spettacolo. « I metodi di preparazione di coloro che affrontano la carriera dell'attore nel teatro, nel cinema e nella televisione hanno notevoli fondamenti comuni, e così si potrebbe dire per la regia, la scenografia, il costume e così via. Il Centro potrebbe, a mio avviso, diventare nell'avvenire qualcosa anche di più articolato e complesso: un vero e proprio istituto dello spettacolo, presso cui potrebbero convergere e trovare vantaggioso appoggio anche altri organismi oggi esistenti e operanti nel settore. Questa idea trova il suo fondamento in una politica unitaria dello spettacolo, un interesse di tutti e di ciascuno nei settori in cui esso si esprime ».

« Anche se il cinema vive oggi una sua particolare congiuntura — ha continuato il Ministro Folchi — è doveroso sottolineare la crescente necessità di curare la qualità della nostra produzione giacché è soprattutto in funzione di tale qualità che la nostra industria, divenuta tra le più prosperose del nostro Paese, potrà resistere e reagire ad ogni pericolo di crisi, mantenere integre le posizioni raggiunte, rinnovando i suoi successi sul piano nazionale e internazionale. Ma tale livello qualitativo — ha osservato il Ministro — presuppone l'assidua preparazione delle giovani leve ». Egli ha quindi porto un saluto agli allievi italiani e ai numerosi stranieri che con la loro presenza, di anno in anno crescente, testimoniano della bontà dei metodi del Centro e dell'attrazione esercitata dal nostro Paese tra tutti i giovani del mondo.

A conclusione della cerimonia sono stati premiati con il « Ciak d'oro », come è consuetudine del Centro, i migliori allievi della annata: Silvano Agosti, del corso di Regia, e Adriana Belluccio, del corso di Direzione di Produzione.

Il Presidente della Repubblica ha lasciato il Centro Sperimentale alle ore 19, fatto segno ad una calda manifestazione di simpatia da parte di tutti gli invitati.

La relazione del Direttore

Consuntivo di un anno

Signor Presidente, Signore e Signori,

prima di accingermi ad esporre sommariamente quel che abbiamo portato a termine nell'arco dell'anno accademico decorso, mi sia consentito di manifestare la mia emozione, il mio orgoglio e la mia soddisfazione nel vedere qui riuniti attorno al Presidente della Repubblica, on.le Prof. Antonio Segni, le maggiori autorità del nostro Paese, e tanti uomini illustri del mondo del cinema e delle lettere, delle arti. Non vogliamo, né possiamo considerare l'ambita, alta presenza del Capo dello Stato come premio o riconoscimento della nostra fatica, ma la interpretiamo come uno sprone a meglio operare in serietà di intenti per l'avvenire, nella speranza e con la fiducia che siano i fatti, i risultati, del resto già abbondanti e lusinghieri, a dire se la nostra attività è stata all'altezza dei compiti affidatici e se ha risposto alle attese dei pubblici poteri e del Paese. E ciò affermando io sono certo di interpretare il comune sentimento di tutto il personale dell'Istituto, infaticabile, entusiasta e altamente qualificato, del Corpo Accademico che riversa nell'insegnamento, senza parsimonia, il frutto di una profonda maturazione, raggiunta attraverso un lungo, laborioso travaglio fatto di studio, di meditazione e di pratica professionale, degli allievi italiani e stranieri, che con la quotidiana fatica, e l'osservanza di una rigorosa disciplina, volontariamente ac-

cettata, mortificano in sé stessi ogni facile velleità, per un più cosciente impegno verso una professione che, se a volte riserva gioie e soddisfazioni incommensurabili, quasi sempre è prodiga di inenarrabili delusioni e di cocenti dolori.

Fare il consuntivo di un anno accademico, significa sempre ridurre a pochi fatti, ad aride cifre, ad enunciazioni apparentemente ovvie, la fatica, le iniziative, i problemi risolti e quelli da risolvere, sicché quanto di umano quel lavoro ha comportato, si stempera e si attenua per divenire fatto, dato statisticamente enunciabile. Ma se si ha il raro privilegio, che oggi mi viene riservato, di poter riferire dinanzi al primo Magistrato d'Italia, allora non v'è fatica, non v'è dedizione che possa tanto meritare. Perciò è con profonda modestia, non disgiunta da consapevolezza delle nostre responsabilità, che io esporrò i risultati ottenuti nello scorso anno accademico nei settori che il legislatore ci ha riservato ed in particolare in quelli della formazione professionale e della diffusione della cultura cinematografica, quest'ultima come elemento primario della conoscenza dell'uomo moderno.

Hanno terminato l'anno accademico 1961-62 85 *allievi, di cui* 35 *stranieri provenienti da* 24 *Paesi; hanno ottenuto il diploma, per terminato biennio,* 17 *italiani e* 9 *stranieri.*

A completamento delle lezioni teoriche e delle esercitazioni propedeutiche, svolte durante l'anno, sono stati realizzati direttamente dagli allievi del Centro 14 *film di corto e mediometraggio della durata complessiva di tre ore e mezzo circa di proiezione, con l'impiego di oltre ventimila metri di pellicola negativa. Tutti i film, realizzati in* 35 *mm. e in bianco e nero, tranne uno, di un allievo straniero, che è stato girato su pellicola* 16 *mm. e a colori, sono stati girati con apparecchiature tipicamente professionali e moderne, in teatri di posa — i nostri — tra i meglio attrezzati dell'industria italiana.*

Per quanto riguarda la televisione, gli allievi di 2° *anno hanno effettuato nel nostro studio televisivo, quattro esercitazioni di media durata con soggetti originali e con adattamento da opere letterarie. Il funzionamento tecnico dei complessi apparati televisivi è assicurato nel corso delle esercitazioni, soltanto dagli allievi. Gli allievi di primo anno hanno invece realizzato una esercitazione collettiva, consistente nella messa in scena dell'atto unico di B. Brecht: «La croce col gesso». Tutte le esercitazioni televisive, una volta messe a punto, sono andate in onda nel circuito chiuso del Centro alla presenza di tutti gli allievi e del Corpo insegnante.*

Ad integrazione delle lezioni impartite dai nostri insegnanti titolari e soprattutto, al fine di tenere il nostro Istituto, quindi gli allievi, a stretto contatto con la vita professionale, sono stati invitati, per uno o più colloqui, dopo una retrospettiva dei migliori film di ciascuno di essi, i seguenti registi: Carlo Lizzani, Pietro Germi, Marco Ferreri, René Clair, Alessandro Blasetti, Jean Delannoy, e George Sherman.

Gli incontri, sempre registrati su nastro magnetico, sono stati riportati integralmente sulla nostra rivista «Bianco e Nero» e costituiscono una delle iniziative più apprezzate dai nostri numerosi lettori italiani e stranieri.

Una serie di conferenze sul tema «Cinema e narrativa» ha tenuto agli allievi registi di 1° *e* 2° *anno Luigi Chiarini, dell'Università di Pisa, titolare della prima ed unica cattedra*

Il Presidente della Repubblica, on. Segni, ascolta la relazione del dott. Fioravanti.

di Storia e critica del film, esistente in Italia, costituita ad iniziativa del nostro Istituto e di quella Università.

Una esercitazione filmata di natura straordinaria è stata condotta dal regista Nanni Loy, ex allievo, autore fra l'altro del film « Le quattro giornate di Napoli » che tanto successo sta riscuotendo oggi sugli schermi di tutta Italia. Loy è stato chiamato quest'anno ad insegnare nella sezione di regìa.

Il Centro Sperimentale nel corso dell'anno si è reso promotore di alcune manifestazioni di carattere nazionale od internazionale. Ricordo in primo luogo il Congresso di Studi storici dal tema « Il film storico italiano e la sua influenza passata e presente sugli altri Paesi ». La manifestazione, che si è svolta a Roma nei giorni 22-23-24 giugno, in occasione dell'Assemblea Generale della Federazione Internazionale degli Archivi del Film, ha riportato un indiscusso successo per la partecipazione di numerosi relatori italiani e stranieri e per la importanza delle comunicazioni, tutte di vivo interesse scientifico e che nel testo integrale appariranno sul numero di dicembre di « Bianco e Nero ». Il Centro ha poi attivamente partecipato alle seguenti manifestazioni internazionali o nazionali:

1) *Conferimento del Premio Nazionale Umberto Barbaro, per uno studio critico sulla cinematografia italiana;*

2) *Congresso annuale del Centro di Collegamento tra le Scuole di Cinema e TV a Parigi; 22-28 maggio;*

3) *Giornate Internazionali delle Scuole di Cinema di San Sebastiano (Spagna), in occasione del X Festival Internazionale del Cinema;*

4) *Alle giornate destinate al tema « L'insegnamento del cinema a livello universitario » —Passo della Mendola — ad iniziativa dell'UNESCO e della Università Cattolica di Milano;*

5) *Alla Conferenza panaraba sul tema « Cinema e cultura araba » organizzata a Beirut (Libano) dall'UNESCO, con la partecipazione dell'ANICA;*

6) *All'incontro tra cineasti sovietici e italiani sul tema « Cinema e Società » che, promosso dall'Associazione Italia-URSS, ha avuto luogo a Roma nello scorso mese di ottobre.*

Inoltre il Centro è stato presente ad altre manifestazioni internazionali, con l'invio di relazioni o di film degli allievi, quali le giornate del documentario di Vienna, il Festival di S. Francisco, le Giornate del Cinema di Kiel, etc.

La presenza dell'Istituto alle manifestazioni a carattere internazionale è stata sempre improntata a senso di responsabilità, e il contributo di pensiero dei nostri partecipanti e relatori ha riscosso plauso e consensi. La nostra fatica all'estero è così apprezzata che tutte le scuole del mondo di cinema e TV guardano al nostro Istituto come ad un modello da imitare. Per questa ragione e quasi a riconoscimento della nostra azione di guida, è stata affidata al Centro Sperimentale di Cinematografia, nella mia modesta persona, la Presidenza del « Centre International de Liaison entre les écoles du Cinéma et TV », che riunisce tutte le scuole del cinema del mondo, ivi comprese 82 università americane, e la V. Presidenza della « Fédération Internationale des Archives du Film » che raggruppa tutte le più importanti cineteche oggi esistenti.

Per quanto attiene al settore culturale, la nostra opera si espleta soprattutto attraverso la rivista « Bianco e Nero », ormai al suo 25° anno di vita, attraverso le nostre iniziative editoriali, tra le quali debbo ricordare il « Filmlexicon degli autori e delle opere », di cui in questi giorni è apparso il 5° volume. Tutta l'opera è un primo tentativo di dare una sistemazione scientifica e filologica ad una materia per il passato ignorata dagli ambienti intellettuali e quasi sempre mistificata da mere esigenze pubblicitarie. Valido strumento di cultura sono anche la Biblioteca, ricca di oltre seimila volumi, e la Cineteca Nazionale, cui l'Istituto ha rivolto in questi ultimi anni le sue più attente cure, ma che meriterà in avvenire un maggiore impegno d'ordine finanziario, e che comunque ha oggi un patrimonio di oltre settemila film conservati. Attraverso la Cineteca Nazionale il C.S.C. ha dato assistenza in Italia, nel corso dell'anno, a 104 cineclubs che con i film, da noi forniti e tutti selezionati con criteri validi artisticamente o storicamente, hanno effettuato 386 proiezioni.

Sono stati inviati film per manifestazioni culturali riguardanti il cinema italiano: all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, all'Ambasciata Italiana a Dakar, all'Istituto Italiano di Cultura del Cairo, al Circolo della Comunità Europea del Lussemburgo, al Danske Filmmuseum di Copenaghen etc. Con film interamente forniti dalla Cineteca Nazionale sono in via di svolgimento a Belgrado e Zagabria le retrospettive sul primo cinema italiano sonoro e il corso sul cinema italiano, attuato a

Londra, dalla Slade School of Fine Arts.

Prima di chiudere non posso non ricordare il lungometraggio a colori «L'Italia s'è desta», che con la regìa del nostro insegnante Antonio Petrucci abbiamo realizzato per iniziativa ed incarico del Ministero Affari Esteri, a documentazione delle celebrazioni del I centenario dell'Unità d'Italia. Io non so se il nostro consuntivo sia completamente positivo, so solo che, attraverso il lavoro di coloro che qui al Centro ci hanno preceduto, e con la nostra quotidiana dedizione, abbiamo concorso a creare una metodologia per l'insegnamento del cinema e ad inserirlo validamente come fatto culturale nell'ambito delle discipline tradizionali.

LEONARDO FIORAVANTI

Parla il Ministro del Turismo e Spettacolo, on. Alberto Folchi.

La prolusione del prof. Fiorini

Considerazioni sulla scenografia cinematografica

Confesso di aver sempre professato l'ammirazione più entusiasta per i nostri grandi scenografi del passato. Appena ho sentito prodursi in me un naturale e vivo interesse per tutto quello che in tempi, ormai parecchio lontani, aveva attinenza con le espressioni d'arte, dico la verità, sono stati proprio gli scenografi di teatro, gli artisti che hanno acceso di più la mia giovanile fantasia.

Nella grande biblioteca del mio illustre genitore, erano conservati album e volumi con nitide incisioni e scritti sulle opere scenografiche di maggior rilievo. Uno di questi autori mi pare si chiamasse Barilli e mi ricordo il nome di questi scenografi: Filippo Iuvara; Ferdinando, Francesco e Giuseppe Galli da Bibiena, tutta una famiglia di scenografi famosi, contesi da tutte le corti d'Europa (mi sembrano che siano proprio queste le parole del Barilli) che quando ritornavano a Bologna (che è anche la mia terra) erano carichi di tributi di ogni specie, di grandi ricchezze, membri di tutte le accademie del mondo, insigniti delle più alte decorazioni cosa, quest'ultima, specialmente, che a me, fin d'allora vanitosissimo, produceva un senso misto di adorazione e di nascente invidia. E poi G.B. Piranesi, e poi Antonio Basoli e Francesco Cocchi e Luigi Bazzani. Molto più tardi, quando ero già architetto, ne ho conosciuto uno, credo l'ultimo esemplare di quella secolare e famosissima scuola bolognese, Gualtiero Pontoni, il quale, con una semplicità ed una modestia pari alla sua eccezionale bravura, mi aveva mostrato un disegno, degno della penna del Guardi, per una scena del «Cardinale Lambertini» di Antonio Testoni, su di un misero foglietto di carta da lettera.

Mi è piaciuto rievocare questi ricordi della mia, ahimé, così lontana giovinezza affinché non nasca dubbio in alcuno dei miei ascoltatori che questa mia incondizionata ammirazione per gli scenografi avesse mai potuto confondersi con la presunzione di volerli emulare e tanto più di voler entrare nella loro schiera, proprio nella categoria di coloro che devono esser considerati i più attuali rappresentanti della loro arte:

gli scenografi cinematografici. Questo avvenne molti anni dopo, nel 1932, per puro caso e non presenta alcun interesse specificarlo.

In quegli anni, questa scenografia era, in verità, ancora assai imperfetta nelle sue manifestazioni, che si trascinavano dietro il peso di una quantità di pregiudizi, di errori e d'insipienze di carattere tecnico che tutte le derivavano dall'origine teatrale alla quale era informata. Ciò è del tutto naturale perché, quando il cinema mosse i primi passi, in quanto a scenografia, esso non poteva avvalersi che dell'esperienza teatrale. Non si dimentichi inoltre che prima ancora dell'avvento del cinema, al tempo della fotografia, i celebri fotografi francesi che operarono dal 1855 al 1890, gli Adam Braum, i Nadar, i Charles Nègre, i Salomon, i Mayer e Pierson, gli Adget ed altri, non disdegnarono, anzi si compiacquero dell'uso di fondali dipinti. Perciò anche la scenografia (dipinta s'intende) ad uso delle riprese cinematografiche possedeva di già una sua tecnica pittorica esperimentata, ben formata e matura, sulla qualità di pittura che conveniva adottare per l'esecuzione delle scene.

Il primo uomo di cinematografo che pensò a realizzazioni di grande portata, e che fu anche uno dei primi produttori, voglio riferirmi a Georges Méliès, uomo certo di grande talento e di notevoli facoltà inventive, come ognuno di voi conosce, era uno scenografo e, a mio avviso, un pessimo scenografo. Le sue smaccatamente false scenografie dipinte contrastavano con evidenza, col confronto realistico determinato dall'azione dei personaggi ai quali facevano da sfondo e ciò diede la possibilità a persona dotata di una certa raffinatezza, lo Zecca (siamo nel 1902) d'introdurre scene costruite con una certa credibilità, al fine di accorciare la distanza fra il naturale realismo degli attori e l'ambiente che li contiene, a tutto vantaggio di una maggiore omogeneità della ripresa. Ferdinando Zecca, per quanto mi è noto, deve quindi considerarsi il pioniere del principio della necessità di introdurre nelle scene un preciso carattere realistico per omogeneità con l'azione degli attori e anche per omogeneità con altre possibili scene nello stesso film che dovessero esser riprese in esterno. Dal vero, questo avvenimento forse marca la prima frattura fra la scenografia teatrale e quella propria del cinematografo, pur tuttavia la prima non ha mancato di continuare ad esercitare la sua influenza. La fantasia è la giustificazione di queste scenografie che il cinema di allora già cominciava a respingere, ma esse sono purtroppo spesso concepite con assoluta mancanza di gusto, ciò che dà luogo al più evidente pompierismo. Ancora nel 1916, le scene del film di David Wark Griffith, *Intolerance,* danno luogo, specialmente nei loro tre primi episodi, ad una scenografia che si può definire interessante perché, quando il cattivo gusto supera un certo limite, diventa sempre interessante. Questo film che, nei trattati di storia del cinema, è solitamente considerato per la sua grandiosità e larghezza di visione una pietra miliare nella concezione di spettacoli di questo particolare stile, dovrebbe, per ragioni di giustizia esser sostituito da un altro più modesto, però di data anteriore: *Cabiria* (realizzato nel 1913) opera del nostro Piero Fosco, uomo d'ingegno acutissimo, che al progresso del cinema diede l'apporto d'ingegnosissimi trovati, quele quello del cavallo applicato alla macchina da presa e, per l'occasione di questo film, usato per la prima volta con vastissimo impiego.

Il cammino verso una scenografia realistica, chiaramente indicato da Zecca (alla quale in verità non fu sempre fedele, vedi: *Vie du Christ,* 1904) fu certo ostacolato dalla affermazione dell'espressionismo tedesco, movimento maturato in seno all'architettura e che in breve conquistò il teatro e il cinema: *Il Gabinetto del Dottor Caligari* (1919) di Robert Wiene, *Nosferatu* (1922) di Murnau, *Il Gabinetto delle Figure di Cera* (1924) di Paul Leni, *Il Crollo della Casa degli Usher* (1927) di Jean Epstein, film espressionisti a tutti noti, realizzati in un periodo di ecletticismo scenografico. Il movimento espressionista richiedeva un'architettura di puri volumi ed era basato sull'effetto delle ombre portate; era quindi l'opposto di una scenografia realistica. Quando, con l'avvento del sonoro, all'azione realistica della recitazione si aggiunse un nuovo elemento, la parola umana, che per sua natura rifiuta qualsiasi stilizza-

zione, la mancanza di omogeneità fra gli attori e l'ambiente nel quale erano contenuti divenne così inaccettabile che il movimento fu abbandonato quasi totalmente e fu solo seguitato da pochi tenaci sostenitori, Carl Th. Dreyer ed Eisenstein, che dovettero però piegarlo a non poche concessioni.

Per contro, il movimento surrealista, nato per la letteratura con il notissimo manifesto di André Breton del 1924 ed estesosi alle arti figurative nel doppio intento di accettare con fiducia la pura ispirazione intuitiva e di rievocare il misterioso mondo dei sogni, non escluderebbe il principio di rappresentare le scene con una veste realistica poiché appunto con tale aspetto i sogni ci si presentano; ma poiché il movimento nelle sue manifestazioni figurative ha assunto una espressione propria molto ben definita, esso non può essere utilizzato che in film nei quali il racconto presenti una medesima natura e quindi resta limitato ad una serie di film partecipi di tale carattere. Tuttavia mi piace ricordare l'applicazione molto appropriata di una composizione prettamente surrealista nel *Posto delle Fragole* di Ingmar Bergman, voglio dire la scena del carro funebre, che si direbbe ispirata alla pittura del genialissimo Paul Delvaux.

Premesse queste notizie, certo a voi già note ma che mi era impossibile tralasciare di riassumere, mi pare sia ora opportuno venire a considerazioni conclusive che posseggono il valore che possono avere perché tratte solo dalla mia personale esperienza.

La scenografia teatrale è fine a sé stessa. La realizzazione del bozzetto costituisce, nella maggior parte dei casi, la tappa conclusiva e finale del lavoro dello scenografo. Si tratta solo d'ingrandire l'elaborato con la maggiore fedeltà possibile e, se l'esecutore di tale ingrandimento riuscirà a riportare nella scena reale non solo le linee ed i colori del bozzetto, ma anche la stessa pennellata dell'autore, sarà tanto di meglio e la scena risulterà più fresca e più personale.

L'opera dello scenografo teatrale è un lavoro che appartiene totalmente all'arte della pittura. La scenografia cinematografica, invece, non è fine a sé stessa. L'architetto che ne è l'autore è chiamato a redigere grafici di carattere tecnico che, realizzati, riprodurranno sullo schermo un effetto previsto da schizzi preliminari, compilati per una prima intesa con il regista, e da una o più prospettive compilate successivamente ai grafici geometrici. Oggi queste prospettive sono, molto opportunamente, spesso costituite e completate da modellini. L'opera dello scenografo cinematografico è perciò tutt'altra cosa di quella del suo collega di teatro. E' un lavoro che si svolge totalmente nel campo dell'architettura.

Una lunga esperienza che, come ho creduto dover esporre, ha tenuto conto dei più rilevanti ed attuali movimenti estetici, ha fissato, con una universale accettazione, la necessità di conferire a tutte le scene cinematografiche, qualunque sia il tipo di film, una veste rigorosamente realistica. *Via senza Gioia* (1925) di Pabst, *Quai des Brumes* (1937), *Le Jour se lève* (1939) di Carné..., tutta una interminabile serie di produzioni fino a quelle di oggi, di tutti i paesi, confermano la inderogabilità di questo principio.

Però non è tutto qui, perché si possono realizzare scene della più propria e più corretta architettura e della meticolosità più soddisfacente, e la scena può risultare non valida come un corpo privo di vita. Affinché le scene non rappresentino solo un fatto tecnico e non siano frutto di solo virtuosismo esse devono possedere un'anima. E' quest'anima quella che dà luogo alla *magìa della scena*.

Ho riflettuto per molto tempo prima di poter rendermi conto come si determina questo stato magico che alcune scene fortunate indubbiamente presentano e sono giunto alla seguente conclusione, della quale sono personalmente convinto. L'anima della scena proviene dalla natura della sua origine, voglio dire ch'essa deve possedere un'origine intuitiva e non razionalistica. La concezione della scena vuol dire l'invenzione e questa deve fiorire dalla pura fantasia e mai essere suggerita da un ragionamento oggettivo, peggio ancora imitativo. Tuttavia questa qualità fondamentale ed essenziale non potrebbe operare con efficacia se fosse troppo manifesta, quindi la scena deve essere dotata di un altro importantissimo requisito: la riservatezza. La riservatezza è determinata dalla veste realistica

che la costruzione deve in sommo grado possedere. Questa veste realistica non rende subito palese la fantasiosa invenzione, per ardita che sia, ma permette a quest'ultima di rivelarsi successivamente e lentamente, come attraverso i pori della sua veristica superficie, con un continuato senso di fascino.

E' in considerazione di quanto ho qui esposto, che esorto spesso i miei allievi a non preoccuparsi eccessivamente di soluzioni che, a prima vista, apparissero loro troppo ardite, purché siano convinti, con assoluta sincerità, che esse provengano da una pura concezione dello spirito.

Dal mio punto di vista, che è il punto di vista di uno scenografo, ciò che rende più sconfortante il cammino del cinema è che da molti anni non si è verificato alcun fatto nuovo che possa ascriversi ad un progresso inteso nel vero significato sostanziale della parola. Dal 1932, anno nel quale ho iniziato la mia attività cinematografica, fino ad oggi, ho sempre inteso ripetere, durante le riprese, più o meno le stesse parole, ho sentito sentenziare sulla base degli stessi pregiudizi, ho sentito preoccuparsi delle stesse, delle molte inutili cose. E non mi riferisco solo a personalità di registi mediocri e trascurabili; perché sono stato chiamato a mettere a disposizione le *mie* scenografie anche ad uomini come Fedor Ozep, Blasetti, Lattuada, De Sica, Camerini, Pabst, Chenal, David Lean, etc... Prima del 1932 non mi occupavo di cinema ma credo di essermi formato un'idea piuttosto precisa del periodo antecedente, anche per il contatto con uomini di cinema che operarono prima di tal epoca. Anche allora era, un poco più rudimentalmente, come il 1932; ed il 1932 è più o meno come adesso, ben inteso sul piano del metodo d'applicazione e del procedimento di espressione intellettualistica.

Tecnicamente la cosa è diversa perché, secondo me, *il cinema non progredisce, il cinema si perfeziona tecnicamente.*

Evidentemente tutto oggi è fatto meglio perché si dispone di mezzi ben più perfetti di una volta, ma il sistema è lo stesso e le idee che regolano l'espressione del racconto sono di ben poco diverse da allora. Similmente a quanto avviene nell'industria meccanica dell'automobilismo, un motore di un automobile De Dion Buton del 1915 è organicamente costituito come un moderno motore di una Crysler, così la gloriosa macchina da presa Debrie del 1921 è organicamente costituita come una Mitchell. Ma il progresso automobilistico costituisce un fatto puramente materiale; in quello cinematografico le manifestazioni dello spirito dovrebbero determinare il progresso della tecnica.

Cinema parlato, cinema a colori sono vecchie idee. Tutti i trucchi cinematografici, meno il trasparente, sono perfezionamenti di trucchi esposti nel manuale di Ernest Coustet « Le cinèma », che aveva grande autorità attorno il 1921. Del tutto privi di precedenti sono gli schermi a grande superficie come il Cinemascope. Certo quest'ultimo, dovuto a ragioni di concorrenza commerciale e che, dal mio punto di vista scenografico, non ascrivo a progresso poiché quanto mai inopportuno, per il suo formato, ad accogliere un'architettura, è già, di per sè stesso, costituito da un rapporto anti-euritmico nel suo valore di circa 2,2 lontano da quella proporzione aurea determinata dall'espressione $\sqrt{\varnothing} =$ 1,272 essendo $\varnothing$ (valore di Barr e Schooling) = 1,161803 come ogni architetto colto e moderno, che conosca le opere di Matila Ghyka ed il Modulor di Le Corbusier, dovrebbe conoscere.

Poiché mi pare che nessuno possa mettere in dubbio che la legge fondamentale che regola l'armonia della ripresa cinematografica sia quella della *Omogeneità,* e poiché mi sembra universalmente accettato che le scene cinematografiche debbano in ogni cosa possedere una veste del più scrupoloso *realismo,* io mi domando, signori registi, perché si debbano effettuare ancora inquadrature *antirealistiche* perché convenzionali, accademiche ed artificiose, con elementi di primo piano ed intermedi e riducendo così la costruzione scenica alla funzione di un semplice fondale dipinto. Ho osservato inoltre come sia consuetudine costante

ed inderogabile di tutte le riprese cinematografiche, far ripetere agli attori ogni battuta un abbondante numero di volte a fine di selezionare, in una rosa di cinque o sei di esse, la battuta che viene ritenuta meglio espressa e foneticamente più perfetta. Questo sistema dà luogo poi, a montaggio ultimato, ad un dialogo così privo della minima anomalia, da suonare del tutto diverso dal normale conversare delle persone nella vita ordinaria dove i piccoli difetti e le esitazioni naturali costituiscono proprio quello che infonde alla parola quel senso di veridicità che contribuisce fortemente alla credibilità del discorso. Mi pare quindi che un controllo, fondato su di un concetto di questo genere, accorcerebbe la distanza fra il preteso e spesso raggiunto realismo delle scene e la credibilità di una espressione verbale che dovrebbe, per legge di omogeneità, presentare una stretta analogia con la prima.

La natura (alla quale dobbiamo sempre guardare) nelle sue manifestazioni, dirò così, geometriche, non presenta mai quel rigore che è proprio della squadra e del compasso. Il fiore di una margherita rappresenta, senza dubbio alcuno, una forma geometrica così considerata nel suo complesso, ma infinite anomalie caratterizzano la sua costituzione; così, nel campo animale, per esempio, una stella di mare possiede una forma geometrica molto chiara, ma che concede molto alle incertezze; gli stessi cristalli, nel mondo della mineralogia, presentano sempre delle anomalie. E la nostra terra, che è definita una sfera, non lo è certo nel senso del rigore geometrico, ma è proprio ciò che conferisce a questa la sua perfezione. « *Vieille terre, tes cicatrices font le charme de ta figure!* » disse un giorno Jean Cocteau, con molta eleganza e con pari acutezza.

E' ammesso dai così detti critici d'arte che le opere grafiche dei più famosi disegnatori, benché sovente presentino un segno qualche volta incerto e qualche volta inesatto, non per questo non debbano considerarsi opere d'arte; anzi sono tutti d'accordo nel riconoscere che è proprio la somma di queste incertezze e di queste inesattezze che conferisce senso umano ed aggiunge fascino a queste espressioni di suprema sensibilità dello spirito. Però tutti i registi che ho conosciuto si sentirebbero disonorati se l'espressione di una sola frase contenuta nel loro film presentasse una minima scorrettezza o anche solo incertezza fonetica, che nella realtà di una conversazione non verrebbe rimarcata da alcuno ed assorbita dall'interesse del contesto del discorso.

Ma la più rilevante causa di frattura della legge dell'omogeneità è, a mio parere, determinato dal procedimento di ripresa. Le riprese, come a tutti è noto, avvengono con i mezzi dei quali è solo possibile oggi disporre: riprese fisse, panoramiche e carrellate. Tutto questo significa che l'occhio della macchina da presa vede, e quindi riporta ciò che ha veduto, in un modo assolutamente differente dall'occhio umano poiché questo geometricissimo sistema di scrutare le immagini non ha nulla in comune con il volgere dello sguardo cui la osservazione visiva umana dà luogo. Intendo con ciò affermare che *scene realistiche* realizzate per la ripresa di un certo film sono sempre otticamente registrate in modo non umano e quindi *anti-realistico*.

Sono profondamente convinto che la ragione fondamentale per la quale il sistema d'espressione cinematografico è tuttora ancorato su posizioni che non sono più attuali, risegga essenzialmente nella mancata attuazione del fatto nuovo che con queste mie considerazioni vorrei denunciare. Nel cinema attuale, appare evidente la sproporzione fra i considerevoli perfezionamenti tecnici realizzati e l'immobilità del metodo d'espressione. I perfezionamenti fino ad oggi introdotti costituiscono dei miglioramenti dei tradizionali mezzi tecnici i quali si chiudono nel ciclo della pura tecnica meccanica.

Un progresso valido a risolvere il problema da me prospettato, costituirebbe un trovato nel campo della tecnica che inciderebbe (fatto nuovo tanto auspicato) su tutto il metodo d'espressione. E ciò è proprio quello che conta.

GUIDO FIORINI

L'insegnamento del cinema nell'educazione degli adulti

di ALDO AGAZZI

Si parla da molto tempo di cinema nell'insegnamento e come mezzo di educazione, e oramai da molti anni anche di educazione al cinema.

I lavori di questo nostro convegno sono specificamente rivolti ad un tema, invece, la trattazione del quale mira all'approfondimento d'un aspetto specifico della stessa « educazione al cinema » in generale.

Dalla più ampia e complessa prospettiva dell'« educazione al cinema » si vuol passare a considerare, cioè, le tematiche più circoscritte e puntualizzate dell'« insegnamento del cinema »,

Dall'educazione al cinema all'insegnamento del cinema (nell'educazione degli adulti)

Nello stesso tempo, però, a questo restringersi del campo in funzione d'approfondimento e di specificazione, i nostri lavori si propongono di accompagnarvi una amplificazione d'orizzonte pedagogico: al di là dello stesso ambito dell'educazione al cinema essi intendono considerare infatti l'*insegnamento del cinema* nel complesso della *educazione degli adulti*: ciò che implica un riferimento ai compiti dell'educazione in generale, ossia dell'educazione tout-court, dell'educazione dell'uomo contemporaneo, e, nello stesso tempo, ai compiti, più particolarmente definiti, dell'*educazione generale dell'adulto e degli adulti*.

Le linee del nostro discorso, perciò, possono definirsi in questi termini: quale funzione, quale posto, quale significato, quali forme concrete, quali metodologie, quali mezzi deve presentare ed assumere un *insegnamento del cinema* nel quadro d'una consapevole ed

intenzionale *educazione al cinema,* inserita questa, a sua volta, nell'ordine dei fini e delle articolazioni proprie dell'*educazione generale degli adulti?*

Si vede subito come un discorso di questo genere, per riuscire validamente condotto e definito, presupponga subito alcuni richiami: e precisamente al concetto di *adulto* ed alla particolare problematica dell'*educazione degli adulti.* Richiami tuttavia che, in questa sede, non hanno bisogno di ampie esplicitazioni, sicché basteranno indicazioni assai sobrie e riferimenti solo essenziali.

Le tematiche dell'educazione degli adulti nell'educazione permanente dell'uomo

In tema di *educazione degli adulti,* prima di tutto, occorre prescindere per il termine di «adulto» da ogni rigoroso significato anagrafico ed evolutivo di età e di sviluppo.

In pedagogia degli adulti al termine *adulto* non si può attribuire che un significato di convenzione, che consenta di includervi tutti coloro che, a un certo punto, e ormai per tutta la vita, diventano soggetti, a vario titolo e nelle più varie forme, dell'educazione degli adulti intesa nella sua accezione più vasta. Indipendentemente dall'età, intenderemo quindi anche noi per « adulto », ogni soggetto che abbia comunque terminato il proprio corso scolastico, o abbia comunque cessato di frequentare una scuola regolare, e che sia normalmente impegnato, oramai, in una vita di mestiere, di impiego, di lavoro e di professione.

Il problema dell'educazione degli adulti, perciò, propone — e ripropone anche in merito all'educazione al cinema ed all'insegnamento del cinema — una svariatissima casistica, oltre alla naturale e ricca articolazione dei suoi problemi generali e delle sue attuazioni concrete. Propone cioè problemi psicologici, di interesse, di finalità immanenti, a cui facciano da criteri direttivi consapevolezze pedagogico - didattiche. Una educazione degli adulti ha problemi precisi in relazione all'*età* (adolescenti, giovani, anziani) e al *sesso* (mondo maschile e mondo femminile, a sé ed insieme); alla provenienza, alla esperienza ed alla vita sociale dei soggetti, ossia al loro *ambiente* socio - culturale e di sub - cultura; in relazione al livello e al genere della scolarità da loro ricevuta e alle loro professioni attuali (manovali, operai, contadini, impiegati, liberi professionisti, intellettuali, educatori, ecc.). E' tutto un complesso di problemi da far convergere

in una provveduta coscienza educativa specifica, necessaria ad acquisirsi da parte degli educatori di adulti, su basi di psicologia e di sociologia, ossia contemporaneamente in prospettiva di *personalità* e di contesto *socio - culturale* di ambiente e di attività.

Una coscienza del genere rende allora consapevoli che l'educazione degli adulti pone esigenze caratteristiche, onde essa deve assumere, di volta in volta, forme particolari, a seconda che si tratti di analfabeti o di gente che può leggere, di adolescenti (ragazzi o ragazze) appena usciti dal circolo educativo domestico e scolastico per essere gettati nel mondo veramente adulto della fabbrica e delle promiscuità sociali, oppure di persone mature, di operai o di rurali, di diplomati e impiegati oppure di professionisti, ciascuno con il proprio patrimonio di sapere e d'esperienza, con le proprie esigenze di integrazione, con i propri sensi di inferiorità o le proprie presunzioni di superiorità più o meno affioranti. Solo così può essere delineato infatti, nelle sue motivazioni fondamentali, ed elaborato nelle sue attuazioni più precisate, il quadro del significato, degli aspetti e delle esigenze d'una educazione degli adulti razionalmente e funzionalmente concepita.

Ed è pure così che essa si prefigura, fondamentalmente, per un verso come aspetto dell'*educazione professionale;* mentre, per l'altro, si identifica, più o meno strettamente, con il problema del *tempo libero.*

Quanto al primo aspetto le riflessioni di fondo sono queste: ogni uomo ha bisogno di tenersi aggiornato e di perfezionarsi in continuità nel suo mestiere e nella sua professione: si tratti dell'operaio qualificato e dell'agricoltore, dell'impiegato di banca e dell'insegnante, oppure dell'ingegnere e del direttore di complessi aziendali, del medico, dello studioso e del ricercatore. Oggi, che non esiste più «il mestiere per tutta la vita»; che il sapere, le scienze, le tecniche, la socialità, la politica progrediscono, variano, si accrescono con ritmi rapidissimi, occorre tenersi costantemente a giorno, a livello civile, prima di tutto nel proprio ambito e settore di vita, di cultura e di professione, riqualificandosi e aggiornandosi per non lasciarsi superare dal progresso.

Ma assai più profondo è il secondo aspetto, più essenzialmente educativo, e più drammatico anche, data la dinamica della civiltà attuale e la natura disumanizzante che vanno sempre più presentando il lavoro e le attività, mentre il sempre maggior spazio concesso al «tempo libero» nei confronti del «tempo occupato», pone il

grandi e più « umani » problemi dell'educazione degli adulti come opera intesa a salvaguardare le personalità e la società da una generale alienazione di spiritualità e ad assicurar loro il perseguimento dei valori « più degni », di quelli, cioè, che ineriscono alla d i g n i t à dell'uomo.

E, qui, l'educazione degli adulti deve attuare forme di completamento dell'istruzione di coloro che non hanno avuto che una scolarità minima, incompiuta, insufficiente. Ma, più in generale, deve assicurare continuità e mezzi a quella e d u c a z i o n e p e r m a n e n t e di cui ogni individuo ha bisogno, in quanto il perfezionamento e le possibilità di arricchimento spirituale dell'uomo durano per tutta la vita, e le sue esigenze, da soddisfare in forme adatte, si protraggono e si prolungano anche dopo i migliori e più compiuti corsi scolastici.

Infatti: il concetto di e d u c a z i o n e p e r m a n e n t e — intorno al quale tuttavia non sono mancate in filosofia dell'educazione, accanto ad entusiastiche affermazioni, recise riserve — non è da riguardarsi come un concetto a motivazioni puramente empiriche. Esso deriva dalle conclusioni scientifiche della psicologia della personalità (teorie della personalità come sistema aperto: es. Allport e, in psicologia sociale, Asch) e della sociologia (teoria delle società aperte). Ed esso è l'unico motivo teoretico e il solo principio regolativo veramente fondante d'una pedagogia e d'una educazione degli adulti, ossia di uomini che sarebbero reputabili altrimenti solo come soggetti già « formati » e « compiuti », e quindi senza più possibilità di avanzamento umano.

Se si aggiunge, poi, la prospettiva della « ricreazione », intesa come n e c e s s i t à reclamata dal lavoro e dal ritmo della vita in tutti i suoi aspetti, nel mondo d'oggi, si ha la terza componente del problema. Oggi tutte le attività professionali si sono intellettualizzate; l'usura mentale si manifesta in ogni genere di occupazione; gli stati d'ansietà danno il tono comune agli atteggiamenti ed ai comportamenti: la salute, la sanità mentale, la stessa efficienza produttiva esigono perciò (nella loro diversa natura e finalizzazione) il divertimento di evasione, lo svago distensivo, la ricreazione alternata all'occupazione, periodi di riposo dedicati ad attività defaticanti e rasserenanti.

Solo che professionalità e cultura; completamento, aggiornamento e perfezionamento; ricreazione e svago, devono, però, riuscire a un contesto, appunto, educativo, in modo che, specialmente il lungo tem-

po libero, non si risolva in vacuità, banalità, deterioramento etico e spirituale, e diventi, invece, occupazione per una elevazione culturale e spirituale, in termini di personalità arricchita di valori, di pensiero e di organizzazione comunitaria in termini d'umanità e di progresso civile.

Il cinema si impone all'educazione in quanto caratterizzatore di una civiltà

In questo quadro dell'educazione degli adulti, come continuazione, animazione, arricchimento della loro educazione generale, prende il suo luogo ed il suo significato, per quanto attiene al nostro tema, prima di tutto anche l'*educazione al cinema,* con tutte le sue note motivazioni e le sue più proprie caratteristiche.

Al di là di ogni altra considerazione, un'educazione al cinema è necessaria per varie considerazioni di fatto, alcune delle quali particolarmente interessanti proprio l'ambito degli adulti. Il cinematografo è una forma di spettacolo, di svago e divertimento di massa, di modo di passare o sopportare il tempo, che fu il più diffuso fino all'avvento della televisione, e che rimane comunque, subito dopo, il più importante e influenzatore. Fin qui si tratta di una ovvia considerazione di quantità, rivolta però ad uno di quei problemi di quantità che generano problemi di qualità, in ragione appunto della loro natura ed incidenza generale, che ne fa problemi di vita, di costume, di etica, di cultura e di educazione sociale. L'esistenza di qualche povero, ad esempio, non pone che l'esigenza di alcuni rimedi occasionali ed empirici, ma l'esistenza di vasti ceti e di milioni di indigenti pone problemi di essenza come quelli della povera gente, della miseria, della fame nel mondo, in termini di diritti umani, di ordinamenti economici e giuridici: sia perché i numeri delle statistiche sono, in casi del genere, « numeri significativi », come diceva il Tommaseo, ossia a significato umano e morale, sia perché oltre ai fatti, si impongono, nei loro confronti, gli effetti dei fatti, tanto nell'intimo dei soggetti interessati quanto nel contesto comunitario. Anche il cinema è, nel suo genere, uno di questi fatti di quantità, che, proprio in quanto divenuto di quantità, ha posto perentori problemi di qualità, ossia di umanità, di valore e di dover essere.

D'altra parte, ritenere che siano problemi autentici di « qualità », in quanto di umanità e spiritualità, solamente i problemi di

personalità, e riguardare come problemi di quantità in senso deteriore i problemi sociali e di massa, è assolutamente equivoco e quasi sempre falso; come è equivoco il collaterale ripudio del così detto empirico sociologico giustificato in nome dell'universale e dell'eterno, intesi come avulsi dal concreto e dallo storico. Per vero, personalità e società non sono né dei contrapposti, né delle realtà in contrasto: esse formano « sistema », e sono in funzionalità reciproca. Sono le persone a essere società e a produrre civiltà; ma ogni persona nascente sorge da una società, ereditiera di civiltà e consumatrice di civiltà, condizione per divenire essa medesima personalità come rinnovantesi coscienza civile e incremento di civiltà. Nello stesso tempo va considerato che i modelli culturali d'una società diventano atteggiamenti e comportamenti delle personalità concrete che la formano; e ancora, che in ogni modello culturale ed espressione sociale è unitamente riscontrabile tanto un elemento corrispondente ad esigenze proprie comunque e dovunque della natura e della struttura deontologica dell'uomo (quindi universale o, sociologicamente parlando, antropologico), quanto un elemento di forme concrete, proprio soltanto all'uno od all'altro gruppo sociale, alla sua cultura (quindi empirico, di fatto, non necessario in senso logico, ossia sociologicamente parlando, culturale), al quale vanno aggiunti i tratti individuali di ciascuno, come elemento psicologico.

Come si vede si tratta di un complesso, i cui costitutivi non vanno separati e tanto meno contrapposti gli uni agli altri.

Ora, il cinematografo, passando subito alla individuazione dei suoi significati più intimi e axiologici, è fenomeno importante e diffuso, e tale da porre esigenze antropologiche e umane di natura qualitativa, di valore e di valori. E c'è anche di più, ossia esso è nello stesso tempo una delle forme caratteristiche della civiltà contemporanea, e lo è nonostante sia giunto tardi all'elenco delle manifestazioni civili e culturali dell'umanità.

Ma, come l'apparizione del libro trasformò in radice le gerarchie e le valutazioni sociali e personali della cultura e dell'educazione, stabilendo una differenziazione essenziale fra civiltà di sola tradizione orale e di costumi, e civiltà dotte, fra educazione per suggestione e educazione mediante il libro; così il mezzo visivo e particolarmente il mezzo audio-visivo hanno inserito nelle evoluzioni delle culture, dei gruppi umani, degli individui, tutto un mondo prima precluso a molti; ha aperto cioè a chiunque un accesso a forme di possibile esperienza spirituale e culturale prima inaccessibile

agli analfabeti, a coloro che vivevano isolati fra i monti, le campagne, i deserti, lontano comunque dai grandi centri, e come chiusi in sé.

Certo, l'immagine è stata da sempre destinata anche a prevenire e surrogare il libro nei riguardi degli analfabeti (cicli pittorici delle cattedrali e delle chiese, arte delle vetrate, sculture, intesi come enciclopedia sacra e profana come narrativa didascalica oltre che comec espressione estensiva), così come lo ha sempre accompagnato integrato ed arricchito di messaggi suoi propri. Ma il fenomeno cinematografico ha caratteristiche sue, che lo differenziano nell'importanza, nell'incidenza e nella problematica dal mondo tradizionale dell'immagine fissa.

Per un verso, perciò, non è lecito ignorare che è sorta una vera e propria « civiltà dell'immagine schermografica in movimento », di natura visuale, una forma caratteristica di manifestazione e di sostanza civile venutasi a collocare, e presto a prepotere, problematizzandosi sempre più, accanto alla « civiltà del libro e della stampa »; e, per altro verso, non va dimenticato che questa civiltà visiva, per essere accostata ed attinta, non solo non ha bisogno di una scolarità alfabetica presupposta, ma nemmeno, in molti casi, della conoscenza d'una lingua particolare (e quando lo esigesse, essa è comunque facilmente innestabile, per doppiaggio su qualsiasi lingua nazionale o di popolazione). E basta dire questo, per dover subito aggiungere quindi, che come il libro implica un insegnamento e una educazione dell'alfabeto, il « discorso visivo » del cinematografo reclama a sua volta un insegnamento del cinema e una educazione cinematografica ad analoghi fini di accesso, di comprensione e di coscienza, sì che bisogna rimediare a quella specie di analfabetismo del cinema che ancora tanto largamente perdura in quella che è pure l'età della civiltà cinematografica.

E sotto questi riguardi, specialmente, che si impone una acquisizione a comprendere nella sua natura fondamentale, oggettiva e soggettiva, il linguaggio filmico, a capirne la grammatica, la struttura sintattica propria, il discorso e l'effettivo o possibile messaggio etico, sociale, religioso, estetico; a saper vedere il cinema, consapevoli che si tratta di un particolare « vedere », sia rapportato ai limiti e alle capacità selettive, di concentrazione, di amplificazione e di costruzione dell'obiettivo; sia rapportato alle reazioni dello spettatore: un'acquisizione intesa a fare del cinema il mezzo di una cultura visuale di valori e di massa, acquisita con consapevolezza e spi-

rito critico, e tale da farsi occasione, stimolo e ricchezza di educazione in forme funzionali.

Problemi soggettivi del cinema: cinema e spettatore

Dove gli studiosi dell'educazione al cinema hanno più fatto cadere l'accento è sulle caratteristiche e sulle incidenze psicologiche, sociali, etiche e pedagogiche della rappresentazione filmica nei riguardi dello spettatore considerato come singolo e come raggruppato.

Il cinematografo — si insiste — è, prima di tutto, irrecuperabilmente emotivo, senza possibilità, nel soggetto spettatore, specialmente durante la prima visione, di una sua intenzione e coscienza razionale d'iniziativa originaria, primaria e dirigente, possibile soltanto se mai, e già compromessa, post - factum, che è quanto dire, quando l'« incisione » e l'« impressione » psichiche sono già incancellabilmente registrate nel profondo e nell'inconscio, con sole possibilità di « ricupero », al massimo, e non più, oramai, di vera restituzione alla situazione antecedente. Di natura « fenomenologica » e non « logico - concettuale », come non può che essere un discorso per immagini, il video, a differenza del libro e del teatro, non può ragionare. Mentre il teatro, infatti, consiste in un testo che si fa « rappresentazione », ricevendo vita e pensiero dall'attore o dal lettore, attraverso la « parola », che è sempre essenzialmente teoretica e concettuale anche quando dà voce al sentimento e alla passione, il film è invece una vicenda rappresentata a cui si dà, al massimo, scarna parola, in una tendenza ideale ad una comprensibilità piena senza ausilio di discorso: sicché il cinema rappresenta solamente, nella immediatezza delle forme dirette ed in atto della vita.

Le rapide brevità di permanenza delle sue immagini sullo schermo e sulla retina oculare, inoltre, fan sì che le percezioni che ne risultano sono sempre tutte sincretiche, fuggevoli, non analizzabili e non analizzate, scompagnate perciò da ogni autentica « riflessione », ed al massimo investite, per qualche attimo, non già da processi veramente riflessivi, ma da qualche pura e semplice « reazione intellettuale », resa possibile dall'abitudine acquisita dall'intelligenza e dal giudizio di scattare quasi automaticamente processi valutativi di fronte ad ogni situazione od evento.

Infine, con la concentrazione intensa sulla sola realtà dello schermo; per il fatto di esigere il buio d'intorno con forte luminosità concentratrice sulla vicenda; associato ai vari processi spersonalizzanti e

di suggestione propri a realizzarsi nelle folle e negli assembramenti, in quanto spettacolo collettivo e di massa, il cinema, che — come si ripete continuamente — condanna lo spettatore alla passività, ne abbassa con ciò il generale livello di coscienza, ne blocca e atrofizza, ne rende rozze le facoltà razionali e di giudizio, diseducandolo, nel tempo stesso che diffonde atteggiamenti imitativi e di pura suggestione, creando comportamenti di costume ispirati ad atteggiamenti di maniera, a fogge di abbigliamento, ad abiti morali divistici e di conformismo, inducendo a uniformità ed a rinunzia ai tratti personali ed ai pregi dell'originalità.

Le prime e fondamentali preoccupazioni che hanno posto il problema e l'esigenza d'una educazione al cinema, prima di quelle d'ordine culturale ed estetico, sono appunto derivate da questa coscienza dell'irresistibile e antiumano potere di « penetrazione psichica » proprio del cinema. Di fatto, il cinematografo « aggredisce » lo spettatore; e, mentre sembra proporre, in realtà impone. Sicché il cinema non « educa » ma « foggia », e nessuna foggiatura sarà mai educazione. Con i due processi ai quali lo spettatore dà inconsciamente il via dentro di sè, descritti da Musatti e ripresentati da Alberoni, quello di identificazione con la vicenda e con i protagonisti, per il quale il soggetto rivive in proprio, come subendola, una situazione psicologica altrui; e quello di proiezione, per il quale atteggiamenti e impulsi del soggetto vengono vissuti come altrui: in una trasposizione esaltativa, in una vicenda psichica di soggettivazione di situazioni oggettive date (identificazione) e di oggettivazione di situazioni soggettive (proiezione), il cinema trascina al « consenso affettivo », che è il più pericoloso e il più arduo a regolarsi.

E' ben nota infatti la natura caratteristica dell'affettività, anche se, talora, non se ne applicano gli impliciti avvertimenti. Mentre l'abitudine, cioè, smorza la vivezza e l'interesse nei confronti di ciò che è di natura rappresentativa e intellettiva; invece la stimolazione e l'appagamento nel settore affettivo, emotivo, dell'istintività del « bisogno », eccitano, esasperano, rendono sempre più esigente e esosa la ricerca di ciò che può soddisfare e rieccitare.

E questa riflessione, che è importante per molte, ovvie, ripetute e tradizionali ragioni, lo può essere ancora più per aiutarci a correggere una diffusa persuasione proprio nei riguardi del cinema: non è per nulla vero, cioè, che lo spettatore sia e resti passivo al cinematografo, e ne sia solo « fatto », per così dire. A parte che intelli-

genza e pensiero, come diciamo in altro punto, non soffrono mai, nell'uomo, d'essere esclusi dai processi della vita e dell'anima, lo spettatore è reso anzi, dalla vicenda in proiezione, sommamente a t t i v o : anche se attivo di reazioni emotive, più o meno scatenate, che egli sente e, sentendole, è contento di sentire, dando loro consenso e partecipazione, fan sì che egli « diventi » effettivamente, nel suo essere concreto, con quei sentimenti, assumendo i tratti interiori che a quelle emozioni ed a quei decorsi effettivi corrispondono via via e nell'insieme.

E così, sia per le qualità deteriori, sotto il riguardo etico, estetico e tecnico, di tanto cinematografo offerto dalla produzione con prevalenti fini di lucro; sia per le sue inseparabili minacce ai valori di personalità e di razionalità sopraffatta o deviata a secondare gli illeciti dell'affettività emotiva, e per i suoi attentati alle prerogative umane di autonomia e di responsabilità, è maturato, prima di tutto, il criterio della d i f e s a d a l c i n e m a, presto integrato, tuttavia, da quello, più avvertito e approfondito, di e d u c a z i o n e a l cinema, intesa questa non solo a neutralizzare ciò che di negativo può essere connesso strutturalmente od occasionalmente al film, ma anche ad assumere quanto del cinema e nel cinema è riscontrabile di positivo e di valore; in modo che, superando la sfera inibitoria della pura emotività, neutralizzando i pericoli degli scadimenti spirituali di dissipazione propria del divertimento vano, della suggestione del divismo fatuo, della sopportazione dell'arte mancata, delle aberrazioni e delle degenerazioni delle idee e delle tesi anguste e senza fondamenti, il cinematografo potesse diventare mezzo caratteristico, nuovo, potente, di cultura, di gusto e di educazione.

Dalla constatazione, puramente empirica, che le masse vanno al cinema — come i più leggono libri, rotocalchi, fotoromanzi, fumetti — per semplice impulso di svago e di eccitazioni emotive, e dalla notazione, che gli stessi intellettuali che nel cinema ricercano motivi e occasioni di cultura e di problematiche umane, spesso non riescono a intenderne l'anima espressiva di comunicazione e di rapporto fra opera filmica e spettatore, si passò così, naturalmente, a considerare che il cinema può non soltanto divertire, ma trasmettere valori ed educare; ed a studiare come dal « cinema visto » si potesse passare ad una « coscienza » del cinema nei suoi c a r a t t e r i e nei suoi e f f e t t i.

Era l'*educazione al cinema* come comprensione, come raffinatrice del gusto, come sollecitazione al giudizio, come vaglio d'auten-

ticità formale e di messaggio: la quale presupponeva, o meglio implicava, però, proprio una conoscenza del « linguaggio del cinema », inteso nella più ampia accezione, e, con ciò, anche un i n s e g n a m e n t o d e l c i n e m a come parte di essa.

E, a giustificarla e renderla sempre più sincera e autentica, gioverà domandarsi quanto e come, dopo tutto questo, l'uomo resti naturalmente pensante e come possa farsi immediatamente tale anche nell'aggressione e nello scatenamento emotivo, poiché il pensiero è tanto naturale all'uomo, si diceva, da non rinunciare mai, davvero e del tutto, al suo ruolo di umanità.

Caratteri distintivi dell'espressione cinematografica

Libro, teatro, cinema, televisione: non si tratta tanto di « contenuti » diversi, quanto piuttosto di « linguaggi » e di « tecniche » espressive, rappresentative, narrative, discorsive diverse, ossia di diversi atteggiamenti « formali »; e formali proprio nel senso rigoroso e filosofico del termine, vale a dire di ciò che dà caratteristica ed essenzialità.

Di caso in caso, lo stesso « contenuto », la stessa sostanza di vita, di problemi, di tematiche, quindi, si può cogliere soltanto se si possiede la capacità di comprensione dell'uno o dell'altro linguaggio.

Lo spirito umano ha disponibilità naturale per tutte le comprensioni espressive: ed è solo rifacendosi a tale disponibilità pluriformale che si possono approfondire e rendere consapevoli gli accostamenti ai vari linguaggi.

E' una avvertenza di cui sembra necessario tenere il massimo conto nel senso più generale e nel nostro caso particolare, sia agli effetti teoretico-scientifici, sia a quelli pedagogico-didattici. Infatti, proprio nei discorsi sul cinema si deve constatare troppo spesso più un facile ricorso ad analogie — magari solo presunte — con processi propri d'altri linguaggi e messaggi, che non il più difficile impegno di individuare le caratteristiche e le note inconfondibilmente specifiche e solo proprie del cinema nella sua natura, essenza e peculiarità. Ora, è ben noto, prima di tutto, che l'analogia è il meno scientifico e solo il più letterario dei procedimenti logici, in quanto, nel discorso filosofico, essa corrisponde a quel che è la similitudine in poesia e letteratura (quando non si tratti di princìpi ontologico-metafisici, come ad es. è dell'*analogia essendi* di Tommaso d'Aquino, o del-

l'analogia del Leibniz). In secondo luogo, è stato tante volte avvertito che per definire e rappresentarsi un essere, una cosa, un processo, un evento, non si deve mirare a ciò che li fa simili in tutto o in parte a qualche altro essere o fenomeno anche dell'ambito a cui essi appartengono, ma proprio a ciò che ne lo differenziano (caratteri propri e differenze specifiche).

Perciò è quello che differenzia e che caratterizza il cinematografo per sè a doversi ricercare ed assumere come criterio direttivo d'ogni indagine sulla sua natura e sui suoi effetti, e sulle forme e processualità, quindi, che deve assumere un'educazione al cinema; e non ciò che il cinema ha in comune, se pur lo abbia, con altri linguaggi ed altre espressioni. E' il caso ripropostoci continuamente, in modo speciale, dai ricorsi analogici con il quadro, l'illustrazione e la fotografia, il teatro e, forse, la stessa televisione.

Gli equivoci di cui sgombrare il nostro terreno sarebbero molti. E ce n'è uno da chiarire preliminarmente. Riflettiamo che, con il cinema, siamo nel mondo dell'estetica e dell'arte: di fronte al corrispondente problema pedagogico nasce perciò la necessità di dipanare i fini e i mezzi intesi rispettivamente ad un'educazione estetica e ad un'educazione artistica (che non sono la stessa cosa), riferite in ogni caso, concretamente, di volta in volta a forme specifiche di arte, vale a dire o alla poesia o alla musica, alla pittura, alla scultura, e così via: poiché un conto è l'educazione al mondo dei poeti — di poemi, di teatro, di romanzi — e altro conto è l'educazione a quello dei musicisti, oppure dei pittori, degli scultori o degli architetti, oppure, appunto, del cinematografo. Ogni arte ha la sua educazione estetica e la sua educazione artistica, anche se tutte sono espressione, lirismo, « poesia » come commozione, slancio o incanto dello spirito.

E per educazione estetica si potrebbe intendere lo svolgimento in un soggetto della attitudine a riconoscere, a gustare, ad intendere una certa arte — le opere della poesia, della musica, della pittura — e, se del caso, a esprimervisi anche per quel che ne fosse concesso (dal diario e dal componimento spontaneo, al disegno libero, al canto); mentre, per educazione artistica si dovrebbe più rigorosamente intendere la specifica applicazione ad un'arte concreta assunta come professione di vita, in un'abilità perseguita alla scuola dei poeti, nei conservatori, nelle scuole d'arte e nelle accademie. Va comunque notata una relazione fondamentale, e cioè che l'educazione estetica — nei vari atteggiamenti specifici — è presupposto psicologico e cronologico di sviluppo anche per qualunque successiva educazione arti-

stica, sì che non può mai darsi educazione artistica senza implicita e presupposta educazione estetica, mentre non è detto che un'educazione estetica debba sempre e necessariamente approdare ad un'educazione artistica in senso proprio. Un conto è infatti gustare Dante e altro è scrivere poesie; gustare Leonardo o Goya ed essere della loro schiera; sentire, amare, gustare la musica ed essere compositore. E' la differenza kantiana fra gusto e genio eliminata successivamente, dopo Fichte fino a Croce. Allo stesso modo « capire » il cinema, essere educato al cinema, è altro da saper fare del cinema: ma, anche qui, nessuno farà mai del cinema (educazione artistica cinematografica), senza essere passato e senza conservare in sè la sensibilità, il gusto sicuro, la comprensione critica nei riguardi del cinema (educazione estetica cinematografica).

Più profonda, ovviamente, è la differenza specifica che passa tra linguaggio cinematografico e, non so, linguaggio poetico in generale, e linguaggio teatrale in ispecie. Qui son sempre fatte entrare in giuoco le differenze e le analogie tra parola e immagine; tra sensibilità e razionalità; tra sensibilità e astratto. E sono tutti richiami ed inviti alla riflessione e ad una maggiore chiarificazione.

E' da domandarci, prima di tutto, tuttavia, se la parola, come spesso si afferma, è davvero « astratta », o più « astratta » dell'immagine. Ora, se intesa come evento oggettivo e come fenomeno fisiologico, la parola è sensibile, concreta, non astratta, quanto l'immagine: la parola e il suono stanno alla bocca e all'orecchio, come l'immagine e la luce stanno alla loro fonte ed all'occhio. Il timpano e l'organo del Corti e la pupilla, la retina e il chiasma ottico, con l'una o l'altra circonvoluzione cerebrale, si equivalgono.

Se intese « soggettivamente », in senso psicologico e spirituale, cioè in quanto mezzi evocativi, tanto la parola quanto, anche se meno apparentemente, l'immagine, risultano invece motivi di immediati e diretti dinamismi d'anima, in cui parola e immagine, nel processo di evocazione, perdono ambedue, come bruciate nel processo spirituale, ogni realtà e consistenza.

Basta riflettere ad un fatto di essenziale portata anche se raramente avvertito. Quando leggiamo un passo poetico, il nostro occhio si posa effettivamente sulle parole e sulle lettere alfabetiche, non le avvertiamo più, nella lettura sicura e corretta, anche se le percepiamo pur sempre, in quanto sono le visioni, i sensi e i pensieri del tratto poetico quelli che noi vediamo, cogliamo e viviamo immediatamente, sentendoli configurarsi e suscitarsi nel nostro spirito. Analo-

gamente avviene quando udiamo delle recitazioni: le parole pronunziate non sono udite come tali, ed è l'anima che si muove e si riempie di immediate evocazioni di fantasmi, di sentimenti e pensieri. Così il cinematografo: sembra, in certo senso, di « vederlo », per via di percezione sensibile, ma in realtà lo si coglie e vive con l'anima, in immediatezza di partecipazione, di trasferimento e di identificazione situazionale, di emozioni e di stati d'animo e di spiritualità.

Con tutto ciò, tuttavia, le rispettive processualità sono tra loro essenzialmente diverse. La parola, quando non è pura elementare esclamazione o interiezione, è sempre un evento d'anima passato per il tramite della mente, quindi concettualizzato; l'immagine si presenta invece come specchio, per quanto selezionato, di situazioni empiriche, nelle forme della realtà vissuta. La parola è sempre qualcosa di teoretico, come si accennava di sfuggita più sopra, informata cioè di pensiero anche quando suscita visioni, passioni, emozioni, anche quando è lirica; l'immagine cinematografica è invece piuttosto « esperienza ». Tanto è vero che — e va notato ancor questo — la parola, per essere intesa, presuppone l'esperienza e il vissuto in proprio di quanto vuol indicare, altrimenti resta inaccessibile; mentre la immagine e il cinematografo possono essere surrogati di esperienze, le quali vengono intese perché al momento stesso vissute, anche se non ancora prima provate e vissute personalmente. Cinema sonoro e televisione intrecciano parola e immagine: in un rapporto che non è però semplice somma delle due forme, ma una realtà nuova di parola in termini e sintesi di vita, quale la parola è, cioè, nella vita — e non quale nel libro di poesia o di filosofia o di filologia, dove è, sia pure a titoli diversi, solo « parola » — e di immagine quale « doppio » dell'esperienza vissuta e parlata insieme. E, in questo, cinema sonoro e televisione sono avvicinabili al teatro e ne sono stati avvicinati.

Anche se avvicinabile al teatro, però, il cinema ne resta pur sempre intimamente diverso. Appunto perché la parola ha, come si diceva, sempre costitutiva e caratterizzante la forma della teoreticità, anche quando suscita affettività e emotività; e l'immagine ha invece sempre la forma vitale ed emotiva, anche quando provoca, nel « pensiero » dello spettatore, riflessioni e decorsi logico - teoretici. Il pensiero come tale non è cinematografabile: ecco tutto, e in assoluto; e nemmeno lo sono le dichiarazioni e le confessioni con cui la passione stessa palesa e grida se stessa, le sue motivazioni e i suoi grovigli

profondi. « Essere, o non essere » non può essere che teatro. Non sarà mai cinema. E resterà sempre teatro anche se filmato: come del resto abbiamo visto nell'*Hamlet* in film. Pretendere di convertire in immagine il problema dell'al di là, il confronto drammatico e tragico fra gli insulti dell'esistenza in questo mondo e la quiete, se se ne fosse certi, della vita troncata con il suicidio, sarebbe come pretendere di filmare *le pari* di Pascal o il « Fedone » di Platone, fuor dalle poche scene possibili del nappo della cicuta fra il pianto per la dipartita e dello sbigottimento per la serenità di Socrate, dipinto sul volto dei discepoli d'intorno.

Né sono più cinematografabili, per quanto passionali ed emotivi, i contrasti interiori di Chimène nel « Cid », o nella sua raciniana esasperazione di furore di contraddittorietà di Hermione nell'incontro con Oreste cui aveva pur detto di uccidere Pirro, in « Andromaque ». (« H: Perché assassinarlo? Chi te l'ha detto? — O: Dei, non m'avete voi stessa, poco fa, ordinato la sua morte? — H: Ah, e si doveva credere ad un'innamorata impazzita? Non dovevi leggere al fondo del mio spirito? Quand'anche lo avessi voluto, si doveva obbedire? Non dovevi fartelo ripetere cento volte? Prima di colpire venirmelo a dire, tornare ancora, o piuttosto evitarmi? »). Oreste avrebbe dovuto capire che non doveva uccidere Pirro, proprio perché Hermione, innamorata, glielo aveva ordinato. Ma che può fare, qui, il cinematografo, se non nulla, o rimanere teatro anche se trasposto in pellicola? E il discorso potrebbe continuare: a proposito, non so, di « Tartuffe » o del « Torquato Tasso » di Goethe. Anche le passioni, nel teatro, sono espresse per via di discorso, di *verbum vocis* esteriorizzante un *verbum mentis*: ossia in termini di pensiero. Notava Descartes che l'animale non parla, non perché non abbia organi adatti ad articolar parole (ché ne ha, anzi, anche di più anatomicamente adatti di quelli dell'uomo), ma perché non ha spirito, non è un *cogitans,* e non può perciò dar voce ai suoi stessi moti elementari di emotività, nonché alle indagini e ai processi del pensiero.

E' in questo senso che si deve intendere l'osservazione che la parola è sempre « teoretica », restando cioè ovviamente inteso che in essa può irrompere e da essa può erompere tutto il sentimento e il lirismo più rari e immediati e tutta l'emozione e la passione meno controllate.

Con queste considerazioni si prelude in certo senso ad un altro punto quasi d'obbligo nella tematica sul cinema: quello della sua

« alogicità ». Fenomenologico — come si suol dire con usurpazione semplicistica d'un complesso ed arduo concetto filosofico husserliano — ossia a sequenze in successione di fatto che diventano un discorso *sui generis* per effetto, arte e artificio di montaggio, il cinema sarebbe solo « sensibilità », seriazione di successività, non sillogismo, e neppure, quindi, razionalità. Dipende da ciò che si intende per logicità e logica. Il sillogismo è indubbiamente una logica. Si può dubitare, specialmente oggi, se sia la sola logica reale e possibile. Ora non pare del tutto corretto far coincidere solo e senz'altro logica con sillogismo, e ancora meno sillogismo con razionalità.

Il tipo di discorso e di giustificazione sillogistica, a passaggi deduttivi mediani, con decorso da una asserzione di carattere universale o generale ad altre d'ambito più ristretto, non è la sola forma di logica, anche se è da secoli la più caratteristica della nostra mentalità a stampo ellenico, ed anche se ad essa s'è accompagnata, analoga nel processo, quella geometrico - euclidea, da Cartesio, seguito da Spinoza, introdotta poi più o meno soltanto esteriormente nelle stesse dimostrazioni di metafisica, proprio in sostituzione del formalismo sillogistico. Ci sono discorsi, prima di tutto, perfettamente logici anche se piuttosto ad asserzioni per solo accostamento, per puri enunciati affermativi e constatativi, articolati senza nessuna rigorosa deduttività di termini medi. Tali, ad es., le forme di ragionamento sentenzioso, a massime, ad ammonimenti, proprie delle filosofie orientali e nella nostra stessa cultura, tale il linguaggio biblico dell'Antico Testamento, specie nei libri didattici poetici e profetici. Per quanto possa esser lecito un richiamo analogico, il cinema, mentre è inaccostabile ad una logica sillogistica, è in certo modo paragonabile a una logica, ossia ad una espressione razionale a sequenze assertive del genere di quelle della « Sapienza », dell'« Ecclesiaste », dei « Salmi », in termini, ovviamente, di immagini, inquadrature ed azioni.

Le logiche operazionistiche ci offrono altri esempi — e da non trascurare, tra l'altro, ai nostri medesimi effetti — di discorsi logici anche se non sillogistici; così come, psicologicamente, si hanno logiche razionali fatte strumento di passionalità e dell'affettività (logiche affettive) in una inconscia o voluta assunzione del ragionamento per « giustificare » un desiderio, la soddisfazione d'un impulso, le prepotenze dell'istintività: nel qual caso la razionalità è fatta mezzo e strumento per far tacere la ragione e assicurare gli esiti della sensualità o della così detta irrazionalità.

E importa anche, alla fine, non confondere sillogistica addirittura con razionalità. Lo stesso Aristotele concepiva la sua logica come solo strumentale, come metodo. Sono la ragione e l'intelligenza a produrre effettivamente e ad adoperare la logica; non è la logica a produrre l'intelligenza e la ragione. Tutti gli stessi formalismi logici di oggi non sono che metodo, non sono sostanza, e soggiacciono alla indecidibilità interna circa il « valore di verità » del sistema.

Queste riflessioni non sono oziose e non pertinenti: esse portano ad alcune importanti avvertenze pedagogiche.

Prima avvertenza: che uno dei fini dell'educazione al cinema è indubbiamente quello di far pervenire alla consapevolezza critica ed autocritica tanto l'artista che crea il cinema (messaggi, linguaggi, processi evocati, deontologia), sia lo spettatore, in ordine alla sua risposta e alla sua partecipazione, per la quale e nel corso della quale egli va vivendo e diventando secondo un'esperienza propria e personale. Tuttavia sarà da non trascurare il fatto che coscienza e critica, quando dominano il fatto estetico e i moti dell'animo partecipante, dissipano non poco dell'incanto e dell'immediatezza e distruggono la possibilità dell'abbandono e della disponibilità al godimento dell'arte quale è dato nell'esperienza di vita e non di pensiero staccato, sì da trasfigurare il pensiero stesso in modo d'essere e di sentire, anziché pensare e presumere di fugare il sentire facendo apparire l'« ombra del pensiero », « la pallida ombra del pensiero », che tronca l'impeto e l'impulso immediato dell'essere, come avrebbe detto Amleto.

Seconda avvertenza: che la razionalità può essere e deve essere tendenza e approdo all'universalità, ossia all'umanità profonda e perenne dell'anima umana, ma che in arte questo si attua sempre, quando si attua, in forme concrete, situazionali e individualizzate. La vera arte riesce sempre all'universale umano, la pseudo arte sostituisce invece all'universale dei puri schemi, fa solo dello standard, al modo stesso che la ricerca d'originalità dello scrittore senza vera personalità d'artista, ricorre alla « maniera » non riuscendo alla potenza irripetibile dello stile. Acuta appare allora l'osservazione di Friedmann che « il cinema tende a standardizzare quanto è individualizzato ma tende anche ad individualizzare quanto è standardizzato ». Se autentico, dona cioè anima universale al consueto e problematizza secondo moti d'anima i modelli empirici di comportamento e di condotta, dando nello stesso tempo concretezza e valore di umanità alle forme generalizzate della vita e della cultura.

Insegnamento del cinema nel suo linguaggio specifico

Anche il cinema, come insegnamento, si presenta allora, prima di tutto, come problema dell'apprendimento del suo linguaggio specifico: semantica, sintassi, processi mentali di intendimento e di riespressione interiore. Come occorre apprendere a leggere e comprendere il libro; ad ascoltar ed intendere il teatro; a integrare lo spunto uditivo della radio; a guardare un quadro scorgendone i significati di «invenzione», di disposizione, di colore e di luce; a intendere il discorso musicale: così occorre saper intendere come si esprime e ci parla il film, col suo lessico, la sua grammatica, la sua sintassi, il suo discorso di immagini-schermatiche in movimento, le sue forme d'evocazione di sentimenti e di pensieri, di vita e d'arte. E, introducendo subito un motivo fondamentale di psicodidattica, è da dire sin d'ora che occorre pervenire a saper intendere il film per intuizione, più e prima che per riflessione, ossia senz'altro e immediatamente quale si presenta e si esprime col suo discorso, movendo dal quale, e riflettendo sul quale, si vada acquistando poi crescente consapevolezza delle strutture e delle dinamiche sintattico-grammaticali mediante le quali quel suo discorso stesso intrinsecamente si costruisce nei caratteri propri. E' errato, cioè, partire da elementi analitici e grammaticali; occorre giungervi, per via di riflessione ed analisi su opere concrete e su esperienze spirituali e personali vive ed in atto.

La realtà filmica risulta dal montaggio ed è il risultato delle inquadrature, delle angolazioni, dei piani, del movimento degli attori, dei movimenti di macchina, della luce, del colore, del suono, del ritmo, della discorsività delle sequenze, delle tecniche usate dal regista, nelle quali spazio, tempo, luce, azione sono tutti «alterati» nella loro normalità oggettiva — spazi selezionati, tempo densificato, volti e azioni analizzati dal primo piano e dal dettaglio, angolazioni che danno imponenza e che schiacciano —; la realtà cinematografica è quindi diversa da quella dell'esperienza comune, e tale, per di più, da incorporare la funzione d'integrazione psicologica dello spettatore — di identificazione e di proiezione —. Capire il linguaggio del cinema, riuscire a percepire e concepire in soli termini di immagini visuali mobili, pervenire a dare un ruolo spontaneo all'intelligenza e alla razionalità continuamente insidiate, dall'intimo, da parte delle proprie reazioni affettive ed emotive, sì da riuscire a cogliere il film nella sua unità e nei suoi elementi, intuendo e com-

prendendo valore, proporzione e significato degli episodi in un contesto sintetico, culturale ed umano, è perciò difficile: e difficile ne è quindi anche un insegnamento che miri a tradursi da nozionismo, informazione, compitazione slegata e frammentaria, a immedesimazione di coincidenza con gli spiriti e le forme del cinematografo stesso.

Ciò propone due linee fondamentali di « istruzione » cinematografica: quella, già accennata, di far riflettere sulla propria esperienza di visioni filmiche in sale collettive; di ricorrere a visioni speciali a scopi di apprendimento e di riflessione, di andare, ancora oltre, sino a lezioni sistematiche — sempre vive e concrete, tuttavia — di linguaggio cinematografico, il tutto integrato dalla conoscenza della storia del cinema, delle sue grandi opere, dei suoi generi, dei suoi grandi realizzatori e dei suoi temi umani e culturali; e quella di far produrre dei film a coloro che si vogliono istruiti ed educati cinematograficamente: poiché, come, solo parlando una lingua, leggendone dei testi, e scrivendo in essa — incominciando dalla propria — la si impara e si penetra, e si fa di essa un naturale mezzo di espressione personale, così la « composizione » filmica dona la maggiore padronanza del linguaggio cinematografico e abilita a comprenderlo, giudicarlo, valutarlo ed a dominarlo naturalmente e senza intenzionalità voluta con la propria comprensione e razionalità.

L'insegnamento del cinema porta allora, per se stesso alla normale e abituale presa di posizione consapevole e critica di fronte al film, ed al liberarsi dalle suggestioni e dalle manifestazioni subitene, in un risultato in cui, senza nessuna obbligatorietà didattica, si passa dal leggere al comprendere nella sua unità, al valutare e al riscatto della emozione nei confronti del cinematografo.

Età e didattica nell'educazione al cinema

Presupposto ideale d'un *insegnamento del cinema* presso gli adulti — nel quadro dell'educazione degli adulti — sarebbe che potesse preesistere una precedente « educazione al cinema », curata nel corso dei vari livelli scolastici, a vari evolutivi progressivi livelli di età e di maturazione mentale e culturale, e comprendente via via quanto di « insegnamento del cinema » in senso proprio fosse comportato, in forme didatticamente appropriate.

Cominciando da ragazzi l'educazione al cinema, con il concor-

so del suo insegnamento, i giovani acquisiscono la capacità abituale alla autonomia di personalità nei confronti della visione filmica e ad una integrazione equilibratrice nei confronti delle reazioni suscitate dallo spettacolo.

C'è infatti fra le altre una ragione profonda per incominciare per tempo, fin dall'infanzia, l'educazione al cinema: solo se iniziata a tale età essa può seguire un processo evolutivo analogo a quello che si verifica nella maturazione di qualunque altro aspetto delle attività, espressioni e funzioni della personalità e dello spirito. Dovrebbe poter avvenire per l'esperienza cinematografica quel che avviene nei processi naturali di apprendimento comprensione espressione, ad es., della lingua parlata, dell'espressione grafica, della penetrazione razionale, dell'attitudine critica, ecc., che cominciano in forme incerte ed embrionali, e si determinano poi ed arricchiscono con il tempo e l'esercizio fino alla maestria ed al virtuosismo in forme di maturazione progressiva e perfettiva. Iniziando per tempo, in forme via via sempre adatte, il senso e la coscienza cinematografica si incorporano con la personalità in isviluppo; e le reazioni « emotive » indotte dal film non provocano, allora un giudizio sul film, ma piuttosto sui propri stati d'animo di fronte al problema etico, vissuto come fatto di dialettica interiore della coscienza al cospetto di se stessi, albergante in se stessa, così come avviene nella lettura di un libro, quando è compiuta per impulso d'esperienza e di vita spirituali, e non intenti di studio specifico o professionale. Un insegnamento del cinema impostato evolutivamente non cade negli inconvenienti presentati dai nostri stessi insegnamenti linguistici, specialmente di latino, greco e lingue straniere (ma con tendenza scolasticistica ad essere trasferiti anche nello stesso insegnamento della lingua parlata nell'ambiente sociale cui si appartiene), che sono gli inconvenienti derivanti dal proporre anche a fanciulli ed adolescenti una lingua adulta, perfino letteraria e dotta, quanto invece le lingue naturalmente apprese e parlate evolvono da espressioni e costrutti infantili, ad altri via via arricchiti e strutturati adultamente.

Da qui che la tendenza, anzi il già notevolmente attuato movimento dell'« initiation cinématographique », della « film appreciation », della « educazione cinematografica » presso gli scolari — almeno dai dodici anni, là dove si pensa, non a ragione probabilmente, che prima sia impossibile una comprensione del cine - linguaggio, e fin dalla scuola materna, dove si riflette, più fondatamente, che, anche per questo linguaggio, l'apprendimento avviene per matura-

zione mentale e per progressiva attitudine a intuire e consolidare i fenomeni, i semantemi, le fraseologie, man mano si vanno costituendo nel soggetto le strutture necessarie (es. dell'Inghilterra; ma, sia pure in età più protratta, della Francia e degli U.S.A.) — costituiscono una tendenza e un'iniziativa indubbiamente giustificate, anche se pongono, ovviamente, particolari problemi didattici.

Comunque, è da riflettere che, anche dove non esiste uno specifico « insegnamento del cinema » nelle scuole, o accanto ad esse in età scolare, esiste in ogni caso, oramai, un naturale « apprendimento della lettura cinematografica », empirica, inconsapevole di filologie e di grammatiche, analoga a quella conoscenza della lingua che si acquista e si pone in atto udendo parlare e parlando. E questo « apprendimento » filmico ambientale e naturale, che a noi anziani fu del tutto, o quasi, inibito nella nostra infanzia, tanto largamente concesso e proposto invece ai nostri stessi bambini e fanciulli, porta a constatare come sia sempre più precoce la comprensione del cinema nei nostri scolari e fanciulli.

Una precedente esperienza del genere, irriflessa e di fatto, magari irretita in schemi mentali d'altra natura e provenienza — e da superare — esiste comunque in ogni adulto: ed essa sola può essere, didatticamente, il punto di partenza e di primo riferimento per qualsiasi insegnamento cinematografico, sia che si tratti di iniziative rivolte ad adulti come spettatori in generale, nelle sale pubbliche, sia che si tratti di veri e propri corsi a gruppi selezionati e ristretti.

E allora, in modi diversi, a seconda dell'incidenza, delle forme e del grado qualitativo della precedente esperienza cinematografica e dell'eventuale educazione al cinema con insegnamento cinematografico vero e proprio, o no, un « insegnamento del cinema » ad adulti, nel quadro della loro educazione, deve proporsi via via i ricordati noti risultati: far loro apprendere a leggere naturalmente il film, quel film che spesso vedono ma non « leggono »; a leggerlo oltre il fotogramma come si legge una pagina di poesia o di giornale oltre i caratteri tipografici, ossia in termini di visioni — sentimenti — pensieri in quanto atti d'anima; portarli a comprendere l'unità e il tema della vicenda, ed a giudicarne la riuscita tecnica, sintattica ed espressiva; condurli a saperne intuire, rilevare, valutare i valori umani ed estetici; riuscire a far loro dominare intellettualmente — spiritualmente, anzi: molto più ricco è il campo — il film nella unità di messaggio e di significato; pervenire a far prendere coscienza delle proprie intime reazioni emotive e irrazionali, e razionali, anche, al lume dei

valori. Il cinema, allora, diventa spirito e forma di cultura, e il suo insegnamento si inserisce nelle dinamiche dell'educazione.

Forme e mezzi di educazione al cinema e di insegnamento cinematografico

Naturalmente, le forme, i procedimenti, le caratteristiche, i limiti, i riferimenti all'esperienza diretta di spettacoli in sale pubbliche e il ricorso a proiezioni intenzionali e selezionate, le difficoltà da prevedere e superare, variano — e vanno puntualizzate — a seconda delle categorie e dei livelli culturali di coloro ai quali l'insegnamento del cinema viene di volta in volta destinato.

La stessa comprensione del linguaggio cinematografico, infatti, se dipende dalla capacità intuitiva comunque acquisita e dalla conoscenza del lessico delle riprese e della grammatica e sintassi del montaggio, non è meno condizionata, di volta in volta, dall'accessibilità ai « contenuti »: sono sempre presupposte, cioè, una maturità e una cultura: e la comprensione è maggiore o minore in dipendenza di esse.

Queste considerazioni, per quanto generiche, possono accennare un orientamento di fondo per stabilire il ruolo delle varie forme concrete e dei diversi mezzi d'*insegnamento del cinema,* come aspetto essenziale dell'*educazione al cinema* e dell'*educazione degli adulti*: ossia il ruolo di quelle tecniche e di quei mezzi che si possono così riassumere elencativamente: *dibattiti* e *cineforum,* sia nelle sale pubbliche, sia in riunioni ristrette e specifiche; *cineclubs; schede* filmologiche e critiche; *convegni* e *incontri* di varia durata; *corsi* veri e propri; *stampa,* dai quotidiani e dai rotocalchi alle *riviste* specializzate, ai bollettini di segnalazione e informazione; *libri* dedicati alla storia, all'estetica, alla filologia, alla tecnica del cinema; *cineteche,* e, in particolare, a un certo punto, la *produzione* di film da parte di coloro stessi ai quali si rivolge l'insegnamento cinematografico.

Non tutti questi mezzi hanno eguale efficacia, e molti di essi, in realtà, si integrano in un necessario insieme di applicazione ed uso.

Il *dibattito,* la forma più stabilizzata del quale è il *cineforum,* costituisce solo indirettamente e occasionalmente un vero e proprio insegnamento del cinema, mentre può riguardarsi il primo e preliminare modo di tentare e imprendere un'educazione al cinema e di farne sentire il valore e il bisogno. Il *cineforum* fu ideato e applicato, in principio, specialmente ai fini di riscatto razionale dalla « passività » psi-

cologica e dall'irrazionalità emotiva propri o attribuiti al cinematografo, ed a fini di difesa dalle suggestioni e dagli eccitamenti nel campo del sesso, della violenza e del delitto in cinematografia: ossia per preoccupazioni morali.

E' inutile nascondersi tuttavia il fatto, che il *cineforum,* con la insistenza a far riflettere, a portare nella sfera del razionale la sintesi immagine - affettività dello spettacolo cinematografico, esige appunto quel grave tributo di rinunzia all'abbandono estetico da parte dello spettatore, cui si accennava ad un certo punto, specialmente con la mira che il cineforum si propone di assuefare e di portare alla comprensione del come e del che cosa opera il film dentro di noi, in modo da rendere immediata col tempo, e abitudinaria, la reazione razionale. Si tratta d'una rinunzia all'abbandono dello spirito al godimento estetico, cui si aggiunge quella al disinteresse dell'evasione, e perfino alla distensione riposatrice della ricreazione, ed all'assunzione, di critica, di valutazione degli effetti e di giudizio sui propri stati di animo, assai onerosi anche spiritualmente. Il cineforum sostituisce, così, alla lettura della poesia con i suoi incanti e il suo dono, della coscienza filosofica e scientifica dell'arte e della poesia; sostituisce al vivere, la riflessione sulla vita, facendo d'un fenomeno d'anima, di sentimento, di lirismo, di affettività e di pensiero in forme di immediatezza, un problema di intellettualità e di riflessione.

Per di più, come avvertivamo, anche il cineforum, quando arriva, giunge sempre dopo; giunge al massimo, a tentare il riscatto e un recupero, quando il « fatto » emotivo è stato ormai consumato con i suoi effetti di scatenamento interiore degli impulsi e della loro spesso irresistibile processualità.

Sono queste considerazioni che, educativamente, portano a concludere che, data la natura eminentemente irrazionale ed emotiva, e perciò dotata di eccezionale forma psichica di penetrazione e di sconvolgimento, propria del cinematografo; e data l'elusione del godimento estetico comportato dal cineforum, e in genere da tutto l'insegnamento del cinema, la vera soluzione del problema dipende dal poter avere dei film « buoni », ossia atti a suscitare decorsi effettivi senza eccessi e senza emozioni, tali da orientare costruttivamente e suggestivamente la coscienza morale e la personalità: unendo a questo una vera e propria educazione al cinema, che rende aristocratico e fine lo spirito in ogni concreta situazione spettacolare di cinematografo.

Ad ogni modo, nella situazione di fatto, il dibattito e il cinefo-

rum, intesi come dialogo fra pubblico e schermo, mediato da un direttore - attivatore, che sollecita al pubblico di partecipare, a creare il dibattito e la discussione, abituato senz'altro ad una presa di posizione personale di fronte al film, ed a rompere l'anonimato e il calo di coscienza e di senso di responsabilità interiore e individuale che si generano dove sono assembramenti di massa. Solo che essi, più nelle sale pubbliche, ma anche dove si sia a gruppi meno numerosi e meno misti, riescono sempre troppo sommari, occasionali, e condotti nelle peggiori condizioni, in quanto breve è il tempo concesso alla introduzione, alla ripresa, agli interventi, alle conclusioni; stanco è il pubblico dopo una proiezione per lo più lunga, resa anche più faticosa da un certo impegno di riflessione; troppo vive sono ancora le ripercussioni della proiezione appena ultimata, e quindi assai difficile ne risulta la possibilità di una riflessione pacata e staccata.

Il *cineforum,* perciò, è un mezzo di porre in atto quando non sia possibile altra forma più rispondente, e, comunque, per un certo tempo, come propedeutica a forme più efficaci ed organiche, quali gli *incontri* programmati, i *cineclubs* e, sovra tutto, i *corsi di cinematografia*: nell'ambito dei quali, anzi il *cineforum* può assurgere a una funzione e a un significato d'esercizio e attivazione di motivi culturali in forma di dibattito e di impegno critico, non sempre proponibili quando il *cineforum* resta un invito generico e di provocazione elementare a problematizzare una tematica, ed a problematizzare se stessi, rivolto a un pubblico generico: può assurgere, cioè, come è stato detto, a « strumento culturale più qualificato, che risponde all'esigenza di una sintesi attiva tra la civiltà della parola e la civiltà dell'immagine » (R.Ray), e, in un momento ancora più approfondito, a metodologia di accresciuta e crescente coscienza del mondo cinematografico nella sua autonomia e caratterizzazione.
In incontri a gruppi ristretti e omogenei, invece, in tornate di *cineclubs* destinate ora a un genere cinematografico, ora alla silloge di un regista, ora a una tematica, ora a una ricerca e coscienza di mezzi e di tecniche d'espressione, ora a integrazioni culturali, si può scegliere il film, se ne può discutere a distanza dalla proiezione, non in stato di stanchezza e di eccitazione, con agio: cominciando con l'individuazione del tema attraverso l'analisi degli elementi narrativi (sequenze e personaggi, scene principali, protagonisti) e di quelli grammaticali e sintattici (sceneggiatura, inquadrature, angolazione, movimenti di macchina, luce, scenografia, materiale plastico, colore, recitazione, suono, montaggio, ritmo); passando alla *formu-*

lazione del tema, ossia a enunciare il messaggio del regista; alla *valutazione del film* dal punto di vista estetico, ossia a domandarsi come il regista lo ha realizzato, se il film sia opera « cinematografica », vale a dire discorso autonomo per immagini, e se sia opera d'arte; giungendo fino al giudizio morale, sociale, psicologico, educativo, circa il tema e gli episodi, il montaggio, le immagini e gli effetti che ne derivano.

Prescindendo dall'iniziazione e dal tirocinio di produzione di film, il *cineclub* appare perciò la formula più completa ed efficiente di educazione al cinema e di concreto insegnamento del cinema, in quanto in esso possono convergere dibattito, cineforum, studio, corso, lettura di riviste, costituzione e uso di cineteche, e perfino laboratori e gruppi di produzione. Esso può, inoltre, presentarsi come *cineclub* di ragazzi e di adulti, di universitari, operai e contadini, di maschi e di donne, di educatori, ecc.

Aiutano, e sono anzi sussidi efficaci, le *schede filmologiche.* Ne è nota l'impostazione e la formula. Del film cui si riferiscono è richiamata una essenziale analisi della struttura narrativa, seguita da sobria analisi cinematografica e da cenni analitici circa la struttura drammatica, ossia circa il tema, con spunti di valutazione estetica e morale, e di giudizi di critica. A queste schede informative e di guida a leggere il film, si possono accompagnare schede - questionario, con domande intese a provocare l'auto - riflessione da parte degli interessati.

Materiale primo per una tale attività di sensibilizzazione, di istruzione e di educazione cinematografica, è la sufficiente e possibilmente selezionata disponibilità di pellicole, ossia la costituzione di cineteche e di circuiti di distribuzione per cineclubs, i quali dovrebbero poter disporre di una biblioteca di libri di divulgazione, di iniziazione, di storia, di tecnica, di critica, di problematica cinematografica, integrata dalle disponibilità di alcune riviste specifiche atte a mantenere vivo e aggiornato l'interesse per i vari aspetti del fenomeno cinema e informati sull'andamento e la valutazione della produzione.

Ma questo sommario richiamo ai mezzi ed ai modi — già tanto noti — in cui può prender forma l'insegnamento del cinema, esige, anche in forza di quanto si è già detto, che si appunti la nostra attenzione sul più efficace, anche se il più difficile ad attuarsi, dei modi di apprendimento e di consapevolezza cinematografica: *la produzione in proprio di film* — di modesta durata, s'intende — da parte di giovanetti e di adulti. Insegnare l'uso della macchina da

presa; ad esprimersi con essa; a fare « composizioni » filmiche assegnate e spontanee; a « parlare cinematograficamente », è infatti attingere i massimi risultati dell'insegnamento del cinema.

Le esperienze che già si hanno in materia, di realizzazioni individuali e in « équipe » (con precedente organizzazione e distribuzione di compiti — dalla scelta del soggetto, alla scaletta, alla sceneggiatura, alle riprese, al lavoro di montaggio alla moviola, fino al dibattito successivo alla proiezione —); le esperienze di concorsi per film realizzati da allievi e soci di *cineclubs,* hanno verificato appunto che, come la lingua si impara, intende e vive come fatto e coscienza di vita e di cultura, parlando e scrivendo, così, anche il linguaggio, la espressione, il messaggio e l'arte del cinematografo si imparano e comprendono prima di tutto attraverso l'« uso dell'arte ».

L'insegnamento del cinema fatto cinematograficamente

A questo punto, il problema diventa didattico: si definisce come esigenza di adattamento ai vari gruppi di persone, di conoscenza e capacità di sollecitazione dei procedimenti adeguati, delle tecniche d'un insegnamento che si configuri come processo di apprendimento *nel soggetto.* Un conto è doversi rivolgere a un pubblico vario e generico, un conto è ripromettersi specificamente di fare insegnamento di cinema ora a dei contadini, ora a dei minatori, a dei meccanici, a dei tipografi, oppure a degli impiegati e a dei professionisti.

Quando si parla di educazione degli adulti, il pensiero va specialmente a coloro che, per scarsa scolarità e cultura, si desiderano elevare nel sapere e arricchire spiritualmente di valori di civiltà e di umanità. L'educazione degli adulti si presenta, prima di tutto, cioè, come più elevata e qualificata educazione popolare. Ma sappiamo bene — e lo vedemmo — che l'ampiezza del problema è assai maggiore. Tuttavia, questa stessa riduzione di prospettiva è utile ai fini di alcune riflessioni.

Occorre infatti, innanzi tutto, avere il senso delle condizioni di vita e di lavoro, quindi di mentalità, dei soggetti, dei loro limiti di cultura e di spiritualità. Proprio il cinema, ad esempio, appare preferito al libro e al giornale da chi non ha avuto e non ha una sufficiente consuetudine con la lettura, o da chi preferisce una forma di distensione meno impegnativa del leggere. E dove è poca cultura, anche i valori estetici, tematici, culturali del cinema non suscitano interesse, e vi si vedono preferiti i films d'avventura, polizieschi ed erotici. Oc-

corre tuttavia, in casi del genere, muovere proprio da queste primitività: vale a dire partendo da ciò che c'è, come c'è, per elevarsi per moto interno.

Nel *cineforum,* ad es., la difficoltà di farsi intendere con i non colti, come possono essere non solo i fanciulli ma gli adulti rimasti più o meno attardati o subsviluppati mentalmente per mancata educazione e per chiusa società di provenienza, non deriva tanto, o soltanto, da una vera e propria « impreparazione » alla complessità od ai contenuti dei problemi prospettati, ma o da strutture mentali non ancora maturate o da schemi mentali e culturali acquisiti e insuperati. Quando un soggetto è intelligente, anche se incolto egli permette un discorso valido ed elevato con le stesse persone colte; il discorso non è possibile, invece, per incapacità di coglierne le tematiche giustificatrici, quando, più che l'ignoranza, sta una inettitudine strutturale e funzionale ad impostare date forme di argomentazione e di accesso ai valori e ai processi di cultura (come si vede in bambini, in popolani, nell'uno piuttosto che nell'altro sesso).

Questo conferma appunto la necessità di partire dalle situazioni socio - psicologiche di fatto, ossia dalla misura e dalla natura della preesistente esperienza cinematografica: ciò che appare possibile, subito che ci si renda conto che una almeno embrionale conoscenza intuitiva dello stesso linguaggio cinematografico è oggi un fatto comune, in quanto essa è maturata e acquisita spontaneamente nelle sale di proiezione e che è da essa, perciò, che si può e si deve passare a una maggiore, più ricca, più approfondita e più consapevole conoscenza.

E siccome il cinema non è propriamente « lettura » ma piuttosto « spettacolo », è assistere a una vicenda e non « fatica del leggere » e « concentrazione del pensiero », quasi che, più che voler pensare, al cinema ci si lasci fare il pensiero, così, un insegnamento del cinema deve cercare di riuscire il meno possibile lezione e verbalismo, per essere esso medesimo « cinematografico » nello spirito e nelle forme.

E' questa una riflessione importante e assai più implicativa di quanto possa sembrare a tutta prima. Noi tendiamo troppo a insegnare in soli termini di letteratura anche ciò che non è letteratura; in termini di parola anche ciò che non è parola: sempre in termini di « verbum » piuttosto che di esperienza di forme caratterizzate. La nostra storia dell'arte è, nelle scuole e nelle conferenze, ragionamento e spiegazione più che esperienza di quadri, sta-

tue, architetture viste « tecnicamente »; così la nostra educazione musicale: è discorso più che audizione. E così via. E' tutta una indebita tenace e universale pretesa trascrittivo - interpretativa di tipo letterario, della bella pagina di celebrazione e penetrazione, schiva di linguaggio « tecnico », ossia, di volta in volta, da pittore, da scultore, da musicista. Molta critica cinematografica, e molta educazione al cinema, si fanno allo stesso modo: verbalisticamente anziché cinematograficamente. Ora, finché si resta nel campo della storia dell'arte e della musica, si resta nell'ambito di fenomeni di cultura dotta, ristretti quindi a poche categorie. Cinema e T.V., invece, sono fenomeni diffusi in tutti i ceti. Una falsa educazione cinematografica può falsare i rapporti e gli equilibri tra le forme della cultura d'un soggetto e d'una società. E questo va pure notato, al di là della stessa esigenza intrinseca e d'adeguatezza e autenticità dell'educazione cinematografica.

A tutto ciò si aggiunga una particolarità già richiamata: e cioè, che nei confronti della parola il cinema ha poteri di maturazione e di sviluppo dello spettatore di gran lunga superiori. Per altro verso, però, non va dimenticato che esso ha inibite intere forme di attività spirituali. Così, mentre per poter penetrare, comprendere, rivivere una situazione, un sentimento, un problema narrati in un libro, o raccontati, o uditi alla radio, bisogna averli vissuti precedentemente, averne personale esperienza, altrimenti la parola resta incompresa e non evocatrice; il cinema introduce invece lo spettatore in una esperienza e in una situazione date in forma di vita; sicché, mentre la parola presuppone nell'ascoltatore l'esperienza; il film può essere surrogatore di esperienze. Nello stesso tempo, però, il cinema non fa ragionamenti, non fa filosofia e teoretica, dicevamo. Alle porte della stessa poesia possono battere la scienza, la metafisica, la logica: a quelle del cinema autenticamente inteso, no. Da qui due conseguenze da trarre: che il cinema può integrare la vita e la cultura in termini di esperienza; ma va integrato dalle altre forme di attività spirituale e di educazione dell'uomo e dell'adulto.

Applicando un po' tutte queste considerazioni sulla natura e la struttura del cinema e del suo particolare linguaggio, e su quella che è la complessa fusione di immagini filmiche e reazioni psicologiche presentata dallo spettacolo e dalla esperienza cinematografica, si giunge a poter parlare d'una specie di « psicologia della situazione », da doversi tener presente in vista dei processi educativi di cine-

ma, nel campo della pedagogia e della didattica cinematografica degli adulti, perché i processi medesimi possono verificarsi ed inquadrarsi efficaci in quanto appunto educativi.

Questa psicologia della situazione di fatto ci porta a considerare tutti gli elementi da tener presenti, come altrettante variabili da valutare di volta in volta: ed essa esige dall'educatore molta sensibilità. Esige, ad esempio, come si accennava, di puntualizzare quanta e quale esperienza cinematografica preesista nei soggetti che partecipano al dibattito, al cineforum, al corso, poiché non si parte mai, rilevammo, da un « vuoto cinematografico », e di intuire con quale disposizione si accostino al cinema i nostri adulti, in quanto molti di essi — operai, contadini, di scarsa cultura — non leggono nemmeno il giornale e poco spontaneamente possono sentire interesse per la lettura, ancora più difficile, del film. Richiede che ci si renda conto delle difficoltà da parte degli spettatori di intendere la stessa lingua nazionale del parlato filmico, del discorso del direttore di dibattito, degli interventi, a non dire della difficoltà di parlarla in proprio, negli interventi richiesti dalla discussione da parte di coloro che usano e vivono il solo proprio dialetto. Ancora più: esige di stabilire il grado di attitudine alla concettualizzazione, al ragionamento, all'astrazione attinto dai soggetti, in ordine al passaggio, da reazioni per pura impressione, a discorsi secondo princìpi, e di determinare il grado di rapidità, il tempo individuale di reazione concettuale di fronte al fuggire e all'incalzare delle immagini in successione; come impone di stabilire quanta reale capacità di cogliere il simbolico e il convenzionale del linguaggio filmico esista di fatto, e di leggere il film non solo episodicamente, a frammenti, ma in tutta la sua unità di vicenda, di narrazione e di significato. Tutto questo rende cioè avvertiti che, per poter giungere dal vedere al comprendere e al vaglio analiticamente unitario, cinematografico, estetico e tematico, il film, come del resto l'opera letteraria — che deve essere riletta — deve essere proiettato per poter essere pensato per la prima volta, e man mano approfonditamente ripensato. E tutto questo, e altro ancora, è richiesto in quanto lo stesso processo psicologico di suggestione e quelli che ne derivano di identificazione e di proiezione con la vicenda episodicamente intesa, con il personaggio interpretato e con gli stessi atteggiamenti dell'eroe e della diva, appaiono facili a verificarsi, facilmente spersonalizzatori, specialmente in chi ha scarsa cultura e scarso esercizio dell'abito critico; mentre, d'altro canto, presso gli intellettuali e gli ipercritici, molti pre-schemi mentali, deri-

vano per analogia dall'esperienza del libro, del teatro del quadro, della fotografia statica, ostacolano la capacità di lettura, di interpretazione e di valutazione del cinema e quella del suo apprendimento.

Prospettive di pedagogia e di didattica del cinema

Questo acquisito, nessun insegnamento di cinema dovrebbe essere, conseguenzialmente, concepito allora, per sua stessa natura, in termini di lezioni, di manualismo, di spiegazioni verbalistiche: e tanto meno quando lo si situi nel quadro dell'educazione degli adulti la quale può riuscire efficace solo se la si sappia riscattare da qualunque impostazione scolasticistica, e rifiutarla. L'educazione degli adulti, anzi, è sempre più apparsa, proprio essa, atta a suggerire ed indicare le forme più adatte per rinnovare e riscattare la stessa scuola tradizionale dal troppo manualismo, dal libresco, dal verbalismo, dal formulismo e dallo schematicismo che la caratterizzano. Come troppo insegnamento scientifico si fa con i testi e le parole, piuttosto che con l'osservazione, l'esperienza, l'induzione, l'esperimento davanti alla natura e nel laboratorio; come troppo insegnamento tecnico e di lavoro si fa teoricamente, più che con applicazioni e esercitazioni, così è possibile che anche l'insegnamento del cinema possa avviarsi a trovarsi, a un certo punto, ad essere involto nel verbalismo delle lezioni e del manualismo, trasformandosi da esperienza e attività in scolasticità.

L'insegnamento al cinema si fa col cinema; non per lezioni, ma per conversazioni e dialogo, condotti su scene di pellicole proiettate; valendosi di film della produzione e spettacolari per far riflessioni man mano di linguaggio cinematografico, applicando il principio del « metodo ciclico » (ossia dell'ampliamento progressivo di esperienze sempre integrali, escludendo insegnamenti staccati di parti ed aspetti) e il processo del « globalismo » (ossia del muovere da film normali, anche se adatti, per percepirne in partenza solo l'insieme, passando *poi* alle analisi e ai ripensamenti di sintesi). Solo dopo questo può venire il momento di valersi di film — molto efficaci allora — costituiti selezionando tratti di pellicole, che mostrino in concreto un primo piano, un campo lungo, un dettaglio, un'angolazione, un controcampo, una carrellata, un taglio di luce, come « effetti », e quindi come « tecnica » (non come « tecnica » per v o l e r e un dato effetto). L'educazione e l'insegnamento del cinema si fanno portando davanti

alla macchina da presa; mostrando e facendo provare come si usa; passando insieme delle ore, osservando e riflettendo, davanti alla moviola; visitando studi di ripresa, di sonorizzazione e così via.

Trattandosi di « adulti », spesso di scarsa cultura — ma non raramente di molta e sottile intelligenza — un insegnamento del cinema per mezzo del dibattito, del *cineforum,* del *cineclub,* specialmente, e del corso, dovrà far perno, più che su riferimenti e motivi di sapere, su motivi di vita, di esperienza, di riflessione nativa e naturale, di saggezza: da intelligenza più che da istruzione. Molte persone incolte sono più intelligenti e più si valgono dell'intelligenza di tante persone molto e perfino troppo istruite. E l'educazione degli adulti è tutta un fatto di intelligenza e sensibilità, non di « istruzione » e di mera scolasticità prolungata.

Occorre attuare, cioè, una didattica p r o b l e m a t i z z a n t e, che ponga questioni, che provochi al pensiero, che cerchi consapevolezze nel ricercare, ad esempio, non so, « perché » una scena sia « bella », perché susciti suggestione, perché, altra volta, si sia restati al banale, da dove sia venuto l'effetto; occorre un continuo naturale tendere all'introspezione e, insieme, alla presa di coscienza di gruppo, nella discussione condotta insieme: è necessaria la partecipazione attiva degli interessati, personale e associata.

La didattica dell'educazione cinematografica e dell'insegnamento del cinema deve rifuggire, anch'essa, come quella della lingua e delle lingue, dal grammaticalismo e dal formalismo, per attuarsi nel concreto, dal concreto: andando dal linguaggio cinematografico alla coscienza grammaticale da esso implicata, non mai dalla grammatica cinematografica al linguaggio e al discorso del cinema.

E' da evitare, in una parola, il facile mortificatore pericolo delle schematizzazioni, delle analisi a schema fisso, dell'intellettuazione d'una educazione tanto per sua natura umana e ricca di vita, quale quella del cinema, ossia quelle semplificazioni linearizzanti che, mentre sembrano facilitanti, sono formalizzanti e scarnificanti, e inaridiscono il gusto, il senso e la comprensibilità anche nel campo della cinematografia.

L'insegnamento del cinema, per l'« adulto », può essere, allora, come l'una o l'altra forma di educazione degli adulti, completamento di educazione non ricevuta, incremento e aggiornamento di cultura, mezzo di ricreazione, occupazione di tempo libero.

La primaria esigenza: l'educazione al cinema nel sistema delle altre forme di educazione

Esso deve, perciò, inserirsi nel quadro e nel contesto generale delle forme d'educazione destinate ad adulti, e coordinarvisi, senza forzature dove un preciso insegnamento del cinema non è richiesto nella sua specificità: sempre organicamente dove sia opportuno o, al giorno d'oggi, inderogabile: facendo cioè sistema e sintesi con tutte le altre forme già da noi ricordate: quelle di natura letteraria e scientifica, estetica e turistica, spettacolare e sportiva, di lettura e di attività: ponendosi cioè accanto alle biblioteche e alle emeroteche, cui presieda il « bibliotecario educatore », alle occupazioni da hobbies, alle più varie manifestazioni di spontanea elevazione: la cultura cinematografica deve inserirsi nei processi della cultura generale.

E' infatti qui il perno della questione etico-pedagogica, spirituale e culturale connaturata agli effetti del cinema (aspetti psicologici e sociologici del problema, in relazione ai quali non interessano tanto il cinema e i film oggettivamente considerati, ma i processi da essi suscitati, ossia non tanto il cinema, quanto gli effetti del cinema). E' qui il terreno, l'ampio terreno, sul quale muoversi per una educazione di riscatto e, più, di prevenzione su basi di maturazione critica, di coscienza e di umanità, nei riguardi delle aggressioni della pellicola.

Il cinema deve integrare ed essere integrato: o meglio, è la personalità che deve poter inserire in un'esperienza integrale, fatta di numerose convergenze, l'esperienza cinematografica. Vi sono forme di cultura, e quindi di educazione, tutte necessarie, ma incommutabili tra loro. Come occorrono la storia, la lingua, la matematica, la scienza, ecc., senza che la storia possa surrogare la matematica e la lingua, o assumere le strutture e l'universo di discorso, e reciprocamente; così il cinema non può essere e fare tutto, deve essere e non può che essere uno degli aspetti dell'esperienza culturale e dell'azione pedagogica. La civiltà visiva del discorso in movimento del cinematografo deve cioè porsi accanto alla più antica civiltà delle arti visuali, a quella della parola e del libro, e quella dei simboli logistici del pensiero matematico, delle ricerche e delle elaborazioni scientifiche, delle altre espressioni civili, e in modo, ripetiamo, da far sistema con esse. Il cinema può allora aprire appunto nuovi orizzonti e mutuare correttivi, in senso integrativista, da altri settori dell'esperienza spirituale e della società.

Per ovviare ai danni di un esclusivismo o di un abuso del cinema, è vano ed errato tentar di alterarne le caratteristiche (emotivo - intuitive e solo limitatamente logico - razionali, ecc.): mentre occorre piuttosto ricorrere ad un'emotività costruttiva e benefica, piuttosto che ad una disgregatrice e avvilitrice della personalità, e inserirla nei processi di sublimazione del mondo istintivo. Occorre cioè accompagnare il cinema alle altre espressioni della vita dello spirito, chiedendo a ciascuna la sua propria e inconfondibile parte. L'educazione al cinema ha senso in quanto aspetto d'un'educazione generale, accanto a quelle estetico - artistiche, etico - religiose, logico - scientifiche, socio - politiche, con le quali formi contesto, vale a dire come forma e contributo di educazione della personalità, e non come sviluppo di una capacità di intendere particolare, o di una data abilità in quanto tale. Essa ha il suo posto e la sua funzione di contemparaneità culturale e axiologica in una educazione integrale e integrata (volta a tutta la personalità e in modo che tutta la personalità vi sia impegnata), aperta a tutte le dimensioni e direzioni di umanità e spiritualità.

Ben presente questo, se l'adulto è molto occupato, assorbito, schiacciato dal suo lavoro, per lui l'insegnamento del cinema dovrà trarsi dal cinematografo volto a fini di distensione, evasione e ricreazione; se l'adulto si trova in condizioni tali da consentirgli notevole tempo libero accanto al suo tempo occupato, l'educazione e l'insegnamento cinematografico si esprimeranno dal cinema assunto a integrazione, ampliamento, apertura di processi e contenuti culturali, e ad acquisizione di una nuova dimensione culturale, quella del cinema come aspetto di civiltà e di vita spirituale.

Naturalmente, condizione d'ogni riuscita, e come esigenza fondamentale, sta primariamente il problema della preparazione specifica e didattica degli « insegnanti di cinema »: dagli animatori di dibattiti, ai competenti di tecniche, ai maestri di uso della macchina da presa: preparazione che, nel campo della educazione degli adulti, per stare al nostro tema, ma che non può ignorare il campo scolastico, dove l'educazione cinematografica dovrebbe pur trovare un suo posto, comporta non la sola conoscenza del fenomeno cinematografico in tutta la sua complessità, ma una acquisita sensibilità psicologica, sociologica, culturale e pedagogica.

Un educatore - insegnante di cinema deve essere dotato d'una elevata cultura generale, d'una approfondita cultura specifica, di capacità operative acquisite in un tirocinio di esercitazioni pratiche (dalle

riprese al montaggio), d'una preparazione psicologica, sociologica e pedagogico - didattica generale speciale.

Al punto in cui siamo occorre perciò mettere a punto una pedagogia e una didattica dell'educazione al cinema e dell'insegnamento del cinema, nella loro specificità, nel quadro generale delle problematiche educative (1).

(1) Questo saggio è stato letto come relazione alla tavola rotonda sull'insegnamento universitario del cinema tenutasi al Passo della Mendola nell'agosto 1962.

Premesse filosofiche e teologiche per un cinema arabo

di SALAH STÉTIÉ

Il divieto dell'immagine nell'Islam

E' risaputo che il problema dell'immagine — e non solo dell'immagine cinematografica, ma dell'immagine « tout court », come mezzo universale di espressione artistica — si pone nell'Islam in una maniera particolare.

L'Islam, dicono, vieta le immagini e condanna ogni rappresentazione della figura. Dobbiamo dunque, prima di trattare del problema artistico in quanto tale, affrontare un problema di interpretazione del dogma. Quali siano i dati di questo problema, in quali termini esso venga a porsi, a quale profonda tendenza dell'anima islamica risponda il divieto dell'immagine o, in ogni caso, il ricordo di tale divieto, quali siano sul piano metafisico, quello della fede, sul piano della psicologia, sul piano sociologico gli elementi determinanti dell'atteggiamento « chiuso » adottato dall'Islam nei confronti d'ogni espressione d'arte figurativa: ecco qualcuna delle questioni che dovranno essere esaminate nel corso di questo scritto, malgrado tutto troppo breve per sperare d'essere esauriente. Devo sottolineare che non si tratta che d'un rendiconto: non essendo io un teologo, ho solo cercato di tracciare un panorama del problema — le tesi più attuali e le soluzioni elaborate nel corso dei secoli — senza pretendere di apportarvi una soluzione od una interpretazione personali. Avrò sovente l'occasione di riferirmi, a questo proposito, ad una analisi assai magistrale e che, in pratica, sviscera fino in fondo la questione, sul piano di quella che chiamerei la « psico-metafisica »: intendo parlare dello studio che Louis Massignan ha pubblicato sulla rivista « Syria » (II, 1921) su « I metodi di realizzazione artistica dei popoli dell'Islam ».

* * *

Per cominciare, in che consiste il divieto dell'immagine per l'Islam? E quali sono le fonti di tale divieto?

Una di queste fonti, si afferma, è il Corano (1). A dire il vero, il Corano non dice, in proposito, nulla di preciso nemmeno nei suoi comandamenti più precisi. Si limita, nella « Sura » II, versetto 92, a gettare l'anatema su diverse pratiche empie ben definite come l'uso delle immagini, intendendo con ciò, peraltro, solo la loro adorazione idolatra. E' piuttosto nella tradizione mussulmana, negli « hadiths », cioè nella raccolta di detti, fatti e azioni del Profeta, che si troverà un atteggiamento nettamente ostile alla figurazione, ed a volte perfino una condanna senza mezzi termini. Notiamo, di passaggio, che la codificazione degli « hadiths » non ha luogo che nel IX secolo, vale a dire tre secoli dopo la morte del Profeta. Massignan riduce a quattro i tipi di condanna formale dell'immagine e dell'arte per l'Islam:

1) Maledizione per gli adoratori di tombe e di immagini di profeti e di santi. La forma non è che un modo di cercar di materializzare un culto che appartiene a Dio soltanto. La « qiblah » nella moschea (che segna la direzione verso la Mecca) è una nicchia vuota. Maometto, o il santo, si presenta come un uomo normale scelto da Dio per proporre e trasmettere il suo messaggio sulla terra. Mai egli si è attribuito dei poteri eccezionali. E l'Islam, a differenza del Buddismo, del Manicheismo o del Cristianesimo, non ha mai sentito il bisogno d'una iconografia sacra centrata sulla vita del suo fondatore.

2) Il secondo dievieto contenuto negli « hadiths » sarebbe ispirato da un episodio della vita di Gesù riferito dal Corano (V, 110) dove si vede il Messia, Gesù, figlio di Maria (2), rivolgersi ai figli d'Israele: « Io vengo a voi », egli dice, « con un segno del vostro Signore; creerò dal fango, per voi, una forma d'uccello e vi soffierò

---

(1) « Corano » letteralmente vuol dire « la lettura » (« al-qur 'anu »). E' composto di 114 « sure » (capitoli). Esso è, per i mussulmani, rivelazione di Dio, libro, cioè, dettato a Maometto (Muhámmad ibu 'Abdullah, 570-632 d.C.) da Dio parola per parola tramite l'arcangelo Gabriele. La redazione ufficiale, dichiarata canonica, è del 651 d.C. I mussulmani riconoscono anche la veridicità della Bibbia, in essa compreso il Vangelo, pur contestandone le parti che contrastano con il testo coranico. (*N.d.T.*)

(2) Gesù il Messia ('Isà al-Masih) è considerato nella religione mussulmana non Dio stesso nella seconda Persona della Trinità ma un profeta, come Maometto. Come tale è ricordato ed onorato. Del Vangelo non si accetta la parte relativa alla Crocifissione e si afferma che Gesù fu assunto in Cielo sottraendolo ai persecutori. Se ne ammettono i miracoli, segno distintivo dei santi e dei profeti. (*N.d.T.*)

sopra; e l'uccello vivrà, col consenso di Allah ». E' il solo esempio di animazione di figure d'argilla che venga donato dal Corano e l'animazione non ha luogo che con il consenso di Allah. Per contro, dice l' « hadith », « gli artisti, i fabbricatori d'immagini, saranno puniti nel giudizio finale da un ordine di Dio che imporrà loro l'impossibile compito di resuscitare le loro opere ». A dire il vero, l'artista non è qui inteso nel senso moderno del termine; si tratta piuttosto dell'intelligenza orgogliosa che pretende d'imitare, di raggiungere il Creatore con figure così perfette da mancar loro solo il soffio della vita: questi fabbricanti di immagini che con un orgoglio smisurato rappresentano degli esseri animati vogliono essere « padri degli uomini ». « Possedere queste immagini », scrive Richard Ettinghausen nella sua bella presentazione dell'arte araba pubblicata recentemente dalle edizioni Skira di Parigi, « è una colpa tanto grave come tenere presso di sè un cane, in quanto l'immagine, come il cane — animale impuro e disprezzato —, impedisce all'Angelo del Perdono di varcare la soglia di casa. L'angelo, infatti, rischia di riconoscere in tali immagini una sorta di caricatura dell'opera divina ed evita perciò la casa ». A questo punto è opportuno fare un rilievo linguistico che ha la sua importanza: in arabo, e nello stesso Corano, la parola significante « fare, formare » (sawwara) è sinonimo di quella che vuol dire « creare » (khalaga). Dio, pertanto, non è solamente Al-Khalig (il Creatore) ma anche Al-Moussawir; ora, il termine Al-Moussawir distingue egualmente il pittore che, in questo modo, appare come un concorrente di Dio, mosso da un disegno blasfemo.

3) Il terzo divieto impone di non servirsi di stoffe e cuscini recanti immagini. Ma si tratta d'un « hadith » molto controverso dato che, secondo un'antica tradizione, vi sarebbero stati cuscini siffatti nella stanza dello stesso Profeta.

4) Il quarto divieto portato dalla tradizione riguarda il culto della Croce. Ma in questo caso, evidentemente, non si può parlare di immagine vera e propria.

Prendendo le mosse dei quattro « hadiths » ora considerati, è difficile concludere che l'Islam condanni formalmente ogni rappresentazione di esseri viventi. La stessa autenticità dei primi tre « hadiths » potrebbe essere messa in dubbio, posto che essi non rispondono né allo spirito né alla lettera del Corano.

Rimane il fatto che un certo numero di teologi mussulmani sono

molto più rigorosi nel loro rifiuto delle immagini e, cosa importante, che essi godono di grande autorità. Nawawi, per esempio, teologo del XIII secolo, vieta di tenere presso di sé ogni immagine che produca ombra. « E' questa », nota Massignan, « un'idea molto primitiva ed ingenua: che il segno dell'essere vivente sia precisamente di costituire uno specchio che formi un'immagine mobile ». Nawawi va anche più lontano, fino a vietare le bambole per i bambini e i piccoli dolci modellati in stampi dei giorni di festa, divieti che, d'altra parte, non sono mai stati osservati. « In realtà », aggiunge Massignan, « di tutta questa letteratura sulla condanna di certe forme importa soprattutto salvare un concetto, che si tratta di una restrizione, non d'una negazione assoluta e che riguarda l'idolatria e non l'arte in se stessa ».

Senza dubbio, nell'Arabia dei tempi del Profeta la cultura era assai rudimentale, e si era in diritto di credere che la rappresentazione di certi personaggi potesse distogliere il credente dalla preghiera. Il rischio di confondere una creatura vivente con la sua immagine non è trascurabile quando si tratti d'un popolo la cui evoluzione non è ancora troppo rilevante. Questa preoccupazione, del resto, l'Islam la condivideva con gli altri gruppi etnici, d'espressione semita. Si può leggere nell' « Exodus » (XX, 4): « Tu non farai immagini sagomate, né alcuna rappresentazione delle cose che stanno in alto nel cielo, qui giù sulla terra, o nelle acque o sottoterra ». L'iconoclastia mussulmana ricorda del pari l'orrore della Chiesa primitiva e, più tardi, del Protestantesimo, per ogni tipo di rappresentazione figurata. Per reazione contro il politeismo, Islam e Cristianesimo, seguendo l'Ebraismo, gettano l'anatema sul culto degli « idoli perniciosi » ed erigono a dogma l'esistenza del Dio unico che bisogna adorare in Spirito.

L'assenza di teatro nell'Islam e le marionette

In effetti, la prima reazione d'un mussulmano nei confronti di ogni genere di immagine continua ad essere negativa, come se l'immagine fosse una trappola tesa dall'uomo per captare l'arte di Dio. In un secondo momento, dice Massignan, e la sua analisi, ripeto, mi sembra definitiva, « si comincia a dire che, dopo tutto, queste cose sono senza potere e senza pericolo, perché dobbiamo comprendere che tutto ciò che in questo mondo è stato fatto e fatto da Dio

è un po' come gli oggetti che noi costruiamo, un meccanismo. Il mondo, che è infinitamente più bello di ogni forma d'arte, è esso stesso un meccanismo di cui Dio tira le fila. Dio tira le fila come in uno spettacolo del Guignol; ed è perciò che non v'è dramma teatrale nell'Islam ». Il dramma, nella sua più corrente definizione europea, passa per il cuore dei personaggi, è il dramma della loro libertà, « ma tale libertà, per i mussulmani, è condizionata dalla volontà divina di cui essi non sono che strumenti ». C'è, è vero, un tipo di dramma nell'Islam, ma è soltanto quello del teatro di marionette. Mi si consenta, a questo proposito, di non tener conto della « ta'zié » persiana. La « ta'zié » persiana è una specie di dramma religioso, di mistero, che rievoca invariabilmnete il martirologio di Ali Ban-Abou-Taleb, cugino del Profeta, e dei suoi due figli Hassan e Hussein. Esso viene rappresentato nelle cerimonie per l'anniversario di Hassan e Hussein ed è coerente alla rappresentazione sciito-persiana del mondo; nulla di simile si trova presso i mussulmani non-sciiti, cioè presso i sunniti ortodossi (3). Il problema, come vedremo, è lo stesso per la miniatura: mentre gli sciiti (4), specie i Persiani, praticheranno quest'arte senza grandi complessi di colpa né rimorsi, e tanto più volentieri considerando che l'arte della miniatura fa parte della tradizione pre-islamica della Persia, i fedeli di Mazda e del Manicheismo (è soprattutto il Manicheismo che spiegherà e giustificherà il gusto dei Persiani per il contrasto dei colori da cui nasce la pittura), i Sunniti, si mostreranno, almeno in teoria, estremamente ostili a quest'arte del colore.

Dato che ci interessa l'immagine in rapporto allo spettacolo, sarà bene ricordare quel che significava il teatro di marionette nei paesi dell'Islam, sia sciiti che sunniti. Presso i mussulmani, contrariamente al loro impiego presso i Greci, le marionette non servirono mai alla rappresentazione di veri drammi e non ebbero mai un ruolo religioso; esse non ebbero mai altro scopo che di ricreare il popolo e i bambini d'ogni età. Karagöz (Occhio nero), che è il principale eroe dei racconti di marionette, sarebbe d'origine turca: si è detto che sarebbe la caricatura d'un eroe del Saladino, ma in realtà nulla sta a provare che egli non esistesse prima dell'epoca del Saladino (5).

(3) La « sunnah » è il modo consuetudinario di agire di Maometto, che si ricava dalle raccolte di « hadith ». « Sunniti » si chiamano perciò coloro che si considerano più fedeli alla tradizione del Profeta. (*N.d.T.*)

(4) Sciiti erano i seguaci del partito di Ali, il quarto califfo, morto nel 661 d.C. (*N.d.T.*)

(5) Citiamo da G. Prampolini: *Storia universale della letteratura*, I, Torino, UTET, II ed., 1948: « Nella costruzione della grande moschea che Baiazet o Biaezid I, detto

Il teatro di Karagöz è ancòra più primitivo di quello del Guignol e di Pulcinella. Ecco la descrizione che ne dà nel 1888 Alphonse Cillière: « Un mucchio di assi al vento; all'occorrenza, un angolo di muro dove si stende un telo bianco illuminato dietro, ed il teatro è impiantato. Karagöz sta a mezzo fra le marionette e le ombre cinesi. La piccola statuetta mobile che lo rappresenta è fatta di parti opache e di parti trasparenti diversamente colorate, in modo da offrire, secondo l'espressione di Théophile Gauthier, " l'aspetto d'un personaggio di una vetrata che si stacchi dal vetro con l'armatura di piombo che lo circoscrive e lo disegna ". L'immagine è vista di profilo con un grande occhio nero che guarda di fronte. Quest'occhio nero è l'attributo di Karagöz, come la gobba è quello di Pulcinella; è quest'occhio nero che gli ha dato il nome e che lo fa riconoscere dal pubblico sotto le vesti più diverse ». Karagöz ha, d'altronde, più d'un punto in comune con Pulcinella: ne possiede la « verve » gioiosa, la penuria di denaro ed il cinismo; si fa beffe dei « mollah » e dei « cadì » come l'altro se le fa dei giudici e dei gendarmi. Restano le sue facezie; fatti e gesti sono d'una estrema licenziosità, che Pulcinella ignora: egli è forse lo strumento d'una sfrenatezza collettiva.

Permanenza e mutamento

Dopo questa digressione sul teatro nei paesi dell'Islam, torniamocene alla metafisica mussulmana mediante la quale si chiariscono e si spiegano i caratteri specifici dell'arte mussulmana. Mentre per gli altri popoli, nella loro rappresentazione del mondo, vi sono delle forme in sé e delle figure in sé che si sviluppano e si riproducono secondo tipi di convenzione stabiliti in precedenza, forme e figure il cui insieme armonico costituisce dei cosmi, l'idea profonda che l'Islam si fa di Dio vieta una tale concezione. Nell'Islam, il solo « permanente » in diritto e in fatto è Dio. « Howa - l - Baki », « Egli è Permanente » proclamano le lapidi tombali islamiche. Quanto alle forme che abbiamo sotto gli occhi, esse non sono che momentanei agglomerati

---

Yildirim (fulmine), fece erigere a Brussa, lavorarono due operai: Karagöz e Hagi Awas o Eiwat, le cui arguzie e storielle amene, eternandosi nella memoria del popolo, ebbero la singolare sorte di fornire la materia e la base al cosiddetto teatro d'ombre, che è una parte del teatro popolare. Esso si compone quasi esclusivamente di farse, più o meno grossolane e licenziose, e " Karagöz " significa tanto teatro d'ombre (la cui denominazione esatta sarebbe " haial ", che vuol dire " spettro, fantasma "), quanto Arlecchino, buffone ». (*N.d.T.*)

di atomi e sono perciò destinate a passare. La linea non esiste: essa non è che un punto che si sposta; e quest'ultima concezione spiega perché il pensiero mussulmano, negando la linea e la figura, si sia rapidamente allontanato dalla geometria a vantaggio dell'algebra e della trigonometria. Il tempo stesso, nell'Islam, non ha forma né continuità; esso non è che un susseguirsi di istanti il cui ordine stesso di successione non è necessario. Ed ecco una considerazione che interessa sia la gente di cinema che gli amatori delle formule nuove del romanzo: « I teologi mussulmani », nota Massignan, « sono arrivati molto presto alla teoria che il tempo può essere reversibile, se a Dio piace ».

Caratteri e sviluppo dell'arte mussulmana

Posto che Dio è l'unico Permanente, l'arte mussulmana sarà dunque, se non vuol essere blasfema, un'arte che sottolinea il mutamento. Da ciò è nato l'arabesco, da questa implicita volontà di rompere indefinitamente le figure geometriche, cerchi e poligoni, che non finiranno mai di sognare d'essere e che, appena abbozzate, saranno disfatte dalla fantasticheria spirituale dell'artista. « L'arabesco è il disegno più spirituale di tutti », scrive Baudelaire, che, con la sua geniale intuizione poetica, intuì chiaramente che questo tipo di disegno non era meramente ornamentale. Agli inizi, questo tipo di disegno riproduce soprattutto motivi vegetali, fiori e foglie; ma ben presto la stilizzazione si accentua e, a fianco dei motivi naturali interpretati, appaiono delle forme geometriche. Sarà poi la volta dei versetti del Corano ad unire insieme gli svolazzi delle loro curve sinuose, i pieni e i filetti d'una scrittura infinitamente elegante e sottile che terrà luogo, sui muri degli edifici, d'ogni altra decorazione.

E la pittura? Ho avuto più sopra l'occasione di accennare alla questione della miniatura, arte che non è specificamente mussulmana. La regola è, anche in questo caso, il divieto di ogni rappresentazione di figure animate. Certi soggetti incontrano una minore opposizione: sono quelli dove, appunto, non v'è « alcun spirito vivente », alberi e fiori, oppure cose. A partire da qui, un'abile esegesi, fondata su alcuni « hadiths », ha esteso il campo della rappresentazione. Per raffigurare su una miniatura l'immagine d'un essere animato, basterà decapitarlo o mutilarlo, in modo da renderlo « non vitale ». Ecco, per esempio, un vecchio « hadith » di Ibn Abbas: « Ad un pittore

persiano che gli domandava: "Ma infine, io non potrei fare degli animali? Non potrei più esercitare il mio mestiere? ", « Sì », rispondeva Ibn Abbas, « tu puoi farlo decapitandoli cosicché non abbiano più l'aria di viventi e cercare che rassomiglino a dei fiori ». Si sa d'altronde che nella poesia araba c'è quel che Massignan chiama « una discesa della metafora »: l'uomo è paragonato al tale o al talaltro animale, l'animale è paragonato ad un fiore, il fiore ad una pietra: « un tulipano è un rubino ». E quando il poeta Imru'ul-Qais (6) evoca l'immagine di un « fiore screziato » è in realtà della ferita sanguinante d'una gazzella da lui colpita con l'arco che intende parlare.

Rimane il fatto che molto presto, nell'Islam, dalla prima dinastia, quella degli Ommiadi (661-774), fattori sociali e culturali giocarono a favore delle rappresentazioni figurate. Anzitutto, essendo il muro della abitazione privata rigorosamente precluso al pubblico, questo muro era sovente ricoperto di decorazioni figurative; si sono scoperte, molto recentemente, effigi umane in certi harem dove, come è noto, non entrava che il padrone e signore della casa. C'è un altro luogo che, tradizionalmente, ammette ed accoglie sui muri la pittura: il bagno. La ragione di questa eccezione è chiara: questo luogo, per i mussulmani ortodossi, è troppo disprezzabile perché la presenza d'una pittura possa prestarsi al minimo equivoco, al più piccolo pericolo spirituale. Il bagno era dunque per i pittori un luogo privilegiato.

Un altro luogo, nel senso lato del termine, dove gli artisti potevano esprimersi, era il manoscritto. Fin dagli Ommiadi furono tradotti in arabo parecchi testi scientifici copti o greci, contenuti in manoscritti dipinti. E' noto il rispetto che han sempre professato gli Arabi per il pensiero degli antichi; e poiché i loro testi originali erano illustrati, anche la versione araba doveva essere, conseguentemente, illustrata. Tuttavia l'illustrazione non sarà un ricalco puro e semplice dell'originale; essa subirà un processo di arabizzazione, più o meno accentuato.

* * *

Infine dopo un testo di Al-Kurtabi, un filosofo morto nel 1273, autore di « Ahkam-al-Kuran », voluminosa esposizione dei precetti coranici, una parte degli esegeti finirono per considerare la figurazione, al-taswir, come lecita. Per stabilire il loro punto di vista, essi si

(6) Imru 'ul-Qais, primo fra i poeti del deserto, di vena molto sensuale. Fu, fra l'altro, governatore della Palestina, nominatovi da Giustiniano nel 530 d.C. (*N.d.T.*)

fondavano su un versetto del libro in cui si parlava delle statue fatte dagli Ebrei per Salomone, figlio di David: « Essi costruirono per lui, secondo il suo desiderio, santuari e statue » (Corano, XXXIV, 13). Questi dottori approvarono e difesero la figurazione, malgrado la grande indignazione dei loro confratelli iconofobi. Il rumore di questa polemica riempie il X secolo e sembra echeggiare la crisi dell'iconoclastia che si verificava, verso la stessa epoca, a Bisanzio. Esisteva un rapporto fra l'una e l'altra crisi? La cosa non è impossibile, ma resta da dimostrare.

Si può bene affermare che i più accaniti difensori dell'immagine furono i filosofi mu'taziliti. Questi teologi della metà del XVIII secolo non esitarono a battere in breccia certi elementi del dogma e a liberarsi da ogni obbedienza cieca alla tradizione. E' stata d'altronde dimostrata, in particolare dal Goldziber, l'affinità esistente fra Mu'taziliti e Cristiani. Lo sforzo intellettuale e nazionalista dei Mu'taziliti sarà proseguito con l'« udytihad », la libertà di pensiero, dei cinque filosofi detti i Puri e Fedeli. I discepoli di questi ultimi non esitarono a rappresentarla in testa all'edizione delle loro opere. La tesi dei teologi intellettualisti di questo gruppo può così riassumersi: l'Islam, agli inizi, ha proibito le immagini per impedirne il culto; ora che un tale culto, grazie al trionfo assoluto del monoteismo, è definitivamente scomparso, quella condanna non ha più ragione di essere.

D'altra parte, il fatto di possedere delle immagini era molto meno grave che fabbricarne, sicché si videro durante i secoli e prima dell'avvento d'un nuovo rigorismo imposto dall'occupazione turca, immagini d'ogni sorta moltiplicarsi in ogni angolo dell'impero arabo: in Iraq, in Siria, in Egitto ed in Andalusia. Bisogna sottolineare, a questo proposito, l'azione dei califfi, essi stessi delicati iconofili, che, in una società dove la cultura brillava d'un vivo splendore, non potevano non sentire fortemente il prestigio dei mosaici e delle pitture cristiane.

Questi califfi, o successori del Profeta, erano depositari d'un potere assoluto. Alla testa dei loro stati autocratici, essi non dovevano render conto di nulla a nessuno, e men che meno ai teologi, posto che erano classificati essi stessi fra i capi spirituali. I loro ordini erano sempre eseguiti alla lettera. Come rileva lo storico Ibn Khaldoun, « il legislatore Maometto condanna i depositari del potere reale e ne biasima l'appetito di terrestri piaceri, il fasto irragionevole e l'oblio

del cammino tracciato da Dio », ma, « da una vita difficile ed austera i popoli passavano ad una vita agiata, ad un'esistenza confortevole circondata di bellezza. Essi finirono per adottare i costumi e per conoscere la stessa vita dei loro predecessori ». Uno degli elementi di ornamento di questa vita era appunto la pittura e qualche volta la scultura. Gli antichi cronisti arabi fanno spesso allusione ad effigi di sovrani, a rappresentazioni umane o animali. Fra i monumenti che ancora rimangono, ricordiamo in particolare la Fontana dei Leoni all'Alhambra, gli affreschi come quelli che adornano la Sala dei Giudici dello stesso palazzo, od ancòra gli abbaglianti affreschi di Quasr - Amza, all'est di Amman. Sui muri di questo padiglione di caccia, costruito da un califfo ommiade, si snoda una processione impressionante di figure viventi inquadrate da fogliame: re sul trono, atleti e danzatrici, donne nude, lavoratori che tengono in mano gli attrezzi del mestiere, madri che allattano, scene di caccia, donne abbigliate di tuniche leggere, od anche integralmente nude (queste ultime, evidentemente, dipinte sui muri del bagno).

Si vede che l'artista mussulmano è andato molto lontano nella rappresentazione di soggetti animati. E' dunque un'idea singolarmente falsa quella che pretende di ridurre l'arte araba al suo carattere più astratto. Come scrive Richard Ettinghasen nell'introduzione al suo libro sulla pittura araba, « la corrente iconoclasta che cresce a poco a poco nell'Islam (ed il cui punto d'arresto non fu rilevato che molto di recente) e la passività creatrice delle provincie arabe sottomesse alla regola ottomana, giustificano questa perdita di interesse (nei confronti dell'arte figurativa) e l'oblio che ne consegue; questi due fattori associati hanno cagionato la morte della pittura in quanto attività creatrice. E' perché è ben radicata oggi l'idea che le riserve della legge nei confronti della pittura siano state sempre e dovunque tassative nel mondo mussulmano. Uno degli scopi di quest'opera è di ristabilire la verità storica chiarendo il quadro e la natura d'un'arte così personale e felice quanto quella dei secoli medioevali, sia d'Oriente che d'Occidente ».

Il tappeto ed il blasone

Prima di concludere, dobbiamo ancora discorrere rapidamente delle altre espressioni essenziali dell'arte mussulmana: il tappeto ed il blasone.

Il tappeto è un'arte specificamente islamica e, come tale, è destinata, se così posso esprimermi, a voltar le spalle alla natura. Il suo colore è greve, la sua materia nega ogni prospettiva o trasparenza. Esso non usa in genere che cinque toni che contrappone secondo la loro intensità e senza ricorrere a modulazioni, né a gradazioni troppo accentuate. Del pari la tecnica artistica del tappeto s'oppone in tutto alla tecnica tradizionale della pittura occidentale. Quanto ai motivi raffigurati su un tappeto, non sono molto numerosi. Si tratta o di fiori — ve ne sono cinque varietà: giacinto, rosa canina, tulipano, garofano e fior di pesco — o di animali, fantastici: il grifone e la fenice. La fenice è un uccello a testa umana; il grifone è un leone alato: né l'uno né l'altro esistono nella natura, sottolineando bene il desiderio dell'artista di non imitare il creatore, creando delle chimere la cui esistenza non è ammessa da alcuno. Nell'arte del tappeto, dunque, si ritrovano i grandi principii metafisici dell'Islam: « L'identità (di questi animali) », scrive Massignan, « è al massimo mascherata. Hanno loro mozzato la testa o le zampe e le hanno rimpiazzate con altre. Essi non hanno quindi vita reale ». Quanto ai fiori, « essi sono torturati », come dichiara Chesterton; e Massignan: « Essi sono pietrificati, stilizzati ». Il tappeto, nel suo insieme, è « blasonato ».

Che cos'è il blasone? Si sa che esso è una creazione dell'Islam e che non ha fatto la sua apparizione in Occidente che in seguito alle prime Crociate. A partire da allòra, d'altra parte, il blasone occidentale seguirà una via originaria che lo differenzierà parecchio dal blasone islamico e che gli donerà una fisionomia propria. Ma, nella sua definizione più elementare, il blasone è un contrasto violento di tinte pure come la natura non ne ha mai prodotte. Quanto ai simboli che riproduce, essi pure sono il più spesso possibile fantastici, come il grifone o la fenice. Dunque, anche qui non sono ammessi equivoci: l'autore del blasone non cerca di imitare la natura, di farle parlare il suo linguaggio; al contrario: si allontana da essa, la contraddice, si diverte ad una costruzione puramente intellettuale e che egli sa essere tale.

Legittimità del cinema

Ora possiamo concludere, e si vedrà che questa conclusione ci rimetterà al centro del nostro tema, che è il cinema. A me sembra che il cinema abbia, giuridicamente, diritto di cittadinanza nei paesi

dell'Islam. Non vorrei affatto forzare né le idee né i termini. Il cinema è senza dubbio un'arte dell'immagine e, come tale, è passibile, agli occhi del rito più stretto, della condanna che si riferisce a tutte le arti dell'immagine. Ma il cinema è ugualmente giuoco d'ombre, è, a suo modo, un teatro d'ombre, teatro che, come abbiamo detto, è il solo ammesso nell'Islam. Senza dubbio, questa affermazione da sola non basta a legittimare il cinema. Ma c'è un punto di partenza possibile, un argomento — o almeno una parvenza di argomento — per chi voglia essere un buon mussulmano e ad un tempo ami il buio delle sale da proiezione. In ogni caso, c'è un fatto sociologico da rilevare, anche se non prova nulla al di là di se stesso: ed è che il cinema ha incontrato molto meno difficoltà ad impiantarsi nell'Islam che non il teatro.

Oggi, il cineasta arabo si rivolge ad ogni genere di soggetto senza urtare contro i divieti tradizionali. Resta tuttavia un campo riservato dove la macchina da presa non potrà penetrare senza provocare una reazione generale e violenta di tutte le facoltà di teologia islamiche: è il paese senza immagini della Fede, simile a quest'immenso deserto dove il soffio di Dio si è levato, un giorno, come il vento. Lo si è visto di recente: quando dei cineasti italiani hanno voluto trarre un film dalla vita di Maometto, subito i sapienti di El-Azhar gridarono allo scandalo ed alla profanazione, sicché il governo egiziano dovette intervenire ufficialmente a Roma per impedire la realizzazione del film. Nello stesso tempo, si poteva leggere sui giornali che lo Scià d'Iran si sarebbe deciso a finanziare quanto prima un film sul Profeta. Qui tocchiamo col dito, una volta di più, a proposito dei problemi dell'immagine nei rapporti con la Fede, l'opposizione fra il Sunnismo, intransigente e stretto, e lo Sciismo, molto meno dogmatico e più conciliante.

Rimane il fatto che il film moderno nel suo insieme si fonda sull'analisi psicologica e che l'Islam rifiuta e condanna ogni descrizione psicologica come un tentativo empio di fissare l'uomo interiore, di trarre da quest'uomo una forma, una figura. Non c'è psicologia al di fuori della convinzione d'una certa « permanenza » dell'uomo, convinzione che l'Islam, per il quale non c'è « permanenza » che in Dio, non potrebbe fare sua. Bisogna quindi ammettere che i cineasti o tunisini o marocchini o libanesi che si dedicano al piacere sottile dell'indagine psicologica si pongono per ciò stesso, in partenza, oltre limiti dell'ortodossia. Agli occhi della medesima ortodossia, lo stesso

documentario potrebbe sembrare uno sforzo inane, posto che si sforza di attirare l'attenzione su un mondo e su degli avvenimenti che non hanno esistenza propria, che non sono, come ho già rilevato più sopra, che degli agglomerati momentanei di atomi. Si potrebbe, è vero, rispondere a chi sostiene un punto di vista così estremista che l'Islam non ha proibito di contemplare la bellezza della natura, anzi al contrario. Vi sono persino due versetti della « Sura » dell'Ape che riguardano esplicitamente una tale contemplazione: il versetto 6 — « C'è in esso (il bestiame) della bellezza per voi, quando voi lo riportate indietro la sera » — ed il versetto 13 — « Ed in ciò che Egli (Dio) ha prodotto per voi sulla terra, varia di colori, in verità in ciò v'è un segno per coloro che siano capaci di scorgerlo ».

Il film mussulmano ideale

A questo punto io vorrei fantasticare un po' con voi. Voi vi ricordate della concezione dell'Islam riguardo al tempo: « allineamento » di istanti senz'ordine di necessaria successione ed il cui ordine stesso è reversibile. Io immagino un regista mussulmano che, partendo da una tale concezione del tempo, voglia fare un film. Questo regista riporrà una fiducia molto limitata nelle figure del mondo esteriore. Per lui, l'uomo sarà una specie di marionetta, il cui destino non sarà centrato su nulla di preciso e la cui esperienza resterà tanto indeterminata e mobile da consentire gli sviluppi più inattesi del pensiero o della fantasticheria: un essere, insomma, che non potrà essere inquadrato nei limiti rigorosi della psicologia classica, e sarà dunque un essere - marionetta posto al di qua od al di là della psicologia. Immaginiamo che quest'essere sia immerso in un tempo senza strutture, né direzione, in una durata frazionata ed aperta. Immaginiamo che abiti un universo d'immagini né del tutto reali né del tutto irreali, abbastanza fluide, appunto, per lasciarsi carezzare, ma non toccare, dallo spirito a sua volta sedotto e disorientato dinnanzi a tanta ambiguità. Quale meraviglioso film, e quanto nuovo, potrebbe trarre da ciò il regista metafisico, giuocando a turno sull'ambiguità dell'essere - marionetta e sulla sua mobilità, e sulla reversibilità del tempo, l'uno per l'altro e né l'uno né l'altro che riesca a spiegarsi reciprocamente. Ma, in realtà, questo film esiste: è *L'année dernière à Marienbad* (L'anno scorso a Marienbad, 1961); e questo regista esiste: è Alain Resnais.

Fantastichiamo ancòra, tanto più che vi ci spinge il nostro argomento. Sognamo chimere e grifoni. Poniamo questi animali favolosi in un ambiente a loro commisurato, scudi e blasoni, tra fiori che siano pietre, tulipani che siano rubini. C'è un film da fare, a partire da tutte queste immagini gratuite e profonde, un film che, nel suo delirio immaginativo, si immergerebbe in un clima surrealista e che, tuttavia, non sarebbe che lo sviluppo dinamico delle più abituali figure dell'arte islamica, di quest'arte islamica a partire dalla quale alcune fra le audacie più straordinarie della moderna coscienza creatrice divengono non solo possibili, ma desiderabili.

E poi, altro argomento per favorire la nascita d'un amore mussulmano per il cinema, se è vero che l'arte mussulmana, per uno dei suoi aspetti essenziali, mira soprattutto ad esprimere il mutamento, mi sembra che non vi sia arte che, più del cinema, sia capace di svelare l'estrema mobilità degli esseri e delle cose. Qui, tutto si muove incessantemente, tutto varia, tutto mostra l'instabilità dell'essere e del destino. E soprattutto, poiché in un film il tempo trascorre, si assiste alla degradazione delle apparenze, alla vanità di tutto ciò che pretende di legarle fra loro o di fissarle. La morale, secondo quel giuoco d'immagini che è il film, è sempre, in qualunque maniera, disperata. « Non bisogna credere ai propri sogni, e le immagini precarie di questo mondo sono un sogno e passeranno » dice il mistico mussulmano. Il cineasta non fa dunque che illustrare, con la sua opera, il fascino di questo sogno e la sua irrimediabile vanità (7).

(7) Testo della relazione presentata da Salah Stétié il 29 ottobre 1962 a Beyrut, alla Tavola Rotonda del cinema arabo e della cultura araba. Lo pubblichiamo in esclusiva per gentile concessione dell'autore.

Le ragioni delle quattro giornate

colloquio con NANNI LOY

(Fioravanti): *Sono veramente contento di avere oggi qui Nanni Loy. Loy è stato allievo del Centro, da quest'anno abbiamo il piacere di averlo anche come insegnante e oggi siamo felici di averlo come ospite per la presentazione del suo ultimo film.*

L'anno scorso, quando Loy accettò di buon grado e, direi, con entusiasmo giovanile di dirigere una esercitazione degli allievi registi, che si svolse di notte, in esterno, con una temperatura glaciale, quello che più mi impressionò, oltre alla sua preperazione professionale, fu il suo grande spirito di sacrificio e la capacità di trasmettere ai suoi collaboratori, allievi e non allievi, un entusiasmo e un amore al lavoro davvero toccanti. Proprio in quei giorni Loy ci parlò di un progetto di film su Napoli e noi gli facemmo i migliori auguri per la riuscita di un'opera che già in partenza si presentava come estremamente ambiziosa e piena di difficoltà.

Successivamente ci siamo tenuti al corrente delle varie fasi della lavorazione del film e, una volta che esso fu terminato, aspettammo la sua proiezione con grande interesse e anche con una certa emozione.

Adesso, al termine della proiezione, debbo dire che l'emozione che io ho provato è straordinaria. L'aspetto più toccante del film mi pare che sia questa coralità che egli ha saputo rendere, questo ampio affresco di una città mite e aliena dalla violenza che a un certo momento, sotto lo stimolo di eventi particolarmente forti, sa elevarsi collettivamente a una dimensione eroica: questo mi sembra forse l'aspetto più impressionante del film. Penso anche alle grandi difficoltà di ordine tecnico e organizzativo che Loy e i suoi collaboratori hanno dovuto superare per dare coordinazione e unità ad una serie di episodi così sparsi e diffusi, che tutti però confluiscono in un risultato estremamente compatto. Mi è parso insomma che il film superi ogni felice attesa; e vorrei adesso pregare Loy di ricordarci brevemente il cammino attraverso il quale, dalla idea originaria, è arrivato al risultato finale.

(Loy) : Non è facile seguire con chiarezza lo sviluppo dell'idea originaria fino al suo concretarsi nell'opera che avete visto. Debbo dire che da parecchi anni mi proponevo di fare un film sulla Resistenza. Da molto tempo prendevo appunti, raccoglievo documentazioni, costruivo abbozzi di episodi. Per molti anni questo film non sono riuscito a farlo. Debbo aggiungere con franchezza che nel frat-

tempo non sono rimasto immobile, ma ho fatto altri film che indubbiamente non sentivo particolarmente. Li ho fatti per ovvie ragioni pratiche ma anche perché, a differenza di quello che molti giovani fanno oggi, io ho preferito fare una carriera lenta e di tipo tradizionale, secondo la prassi in uso fino a qualche anno fa, per la quale prima che un regista affrontasse la realizzazione di un film veramente impegnativo si preferiva metterlo alla prova — e lui stesso preferiva mettersi alla prova — con realizzazioni di tipo artigianale e di impegno più limitato. E' il caso, per esempio, di Mauro Bolognini, è il caso mio e di parecchi altri della nostra generazione, che partirono con il programma di maturarsi gradualmente sul piano professionale prima di affrontare i film che stavano loro particolarmente a cuore. Non dico che questa sia la strada giusta, ma comunque fu la strada che io scelsi.

Detto fra parentesi, forse è questa la ragione per cui io da alcuni sono considerato un regista « anziano », mentre in realtà sono più giovane di molti registi che vengono considerati bambini solo perché esordiscono clamorosamente da un giorno all'altro.

Quanto al mio interesse particolare per i motivi della Resistenza e dell'antifascismo, che sono alla base non solo di questo film ma anche del precedente, *Un giorno da leoni,* debbo dire che oltre a motivi politici e culturali ve ne sono altri, che nascono da una prospettiva mia personale: a me interessava e interessa fare dei film attraverso i quali si denunci la carenza di certi valori nella società italiana di oggi; la carenza di valori come la solidarietà, la comprensione, lo spirito di sacrificio, l'altruismo, quei valori che si possono definire civici o anche nazionali nel senso di una mutua comprensione e di una stretta unione spirituale fra i membri di una stessa società nazionale. Questi valori mi pare che proprio oggi siano piuttosto in declino, oggi che il progresso, l'elevato tenore di vita, la corsa alla ricchezza e al benessere, in una parola il nostro piccolo miracolo economico, spinge gli uomini ad allentare i legami affettivi e spirituali che dovrebbero esistere fra loro. Mi pare che scarseggi il senso dell'amicizia fra gli uomini, l'esigenza di un rapporto serio, onesto, chiaro, autentico, il rispetto per la personalità e le opinioni altrui, cioè una serie di valori che forse schematicamente si potrebbero riassumere nella parola democrazia: una democrazia effettiva, alquanto diversa dalla democrazia formale e che mi pare che nel nostro paese non sia ancora pienamente attuata.

Mosso da questo impegno e da questa constatazione ho cercato

degli argomenti, dei temi che, pur riferendosi a situazioni passate, potessero avere un valore attuale, nel senso di indicarci un'epoca, un momento in cui quella solidarietà, quella mutua comprensione si erano pienamente realizzate e che permettessero anche a me di esprimere questo mio atteggiamento, questo mio giudizio e questi miei interessi.

Nel frattempo, naturalmente, venivano fatti molti film, come quelli di Antonioni o di Fellini, che tutti, sia pure sotto prospettive diverse e personalissime, esprimevano esigenze analoghe, ponevano in evidenza questa carenza e questa crisi. Ma in quei film in genere si parla della società italiana di oggi, di una carenza di valori in atto in questi giorni. Io mi sono andato convincendo che la resistenza in Italia non è consistita soltanto nella liberazione del paese dalla occupazione tedesca, non ha significato solo un impegno di lotta politica, ma portava in sé, abbastanza chiaramente individuabili, altri valori : appunto quelli della solidarietà, della fratellanza fra gli italiani, dello spirito di sacrificio.

La storia della Resistenza è piena di esempi che al di là, ripeto, di un impegno di lotta politica rivelano questa profonda solidarietà, della quale si sentono investiti non solo gli uomini impegnati in quella lotta ma un po' tutti, donne, ragazzi, vecchi che oscuramente, umilmente, spontaneamente parteciparono a quella lotta, contribuendo a circondare i combattimenti di un calore, una comprensione, una solidarietà davvero straordinari. E' per queste ragioni anche sentimentali se volete, che io mi sono particolarmente appassionato a quella stagione della storia d'Italia: leggendo o ripensando o ripescando nei miei stessi ricordi personali ho capito che lì erano emersi quei valori, si erano poste le radici per una autentica democrazia effettiva e vissuta, radici che poi non hanno ramificato in modo sufficiente.

E' chiaro che non si potrebbe pretendere dagli italiani di continuare perennemente ad avere quello stesso slancio, quello stesso spirito solidale: i tempi si sono calmati, le prospettive sono mutate, sono nati problemi più individuali; però mi sembra che qualche cosa di più in quella direzione si poteva fare. E forse si può dire che in questo senso la cultura italiana, con la sola eccezione del cinema, non è stata sempre all'altezza di questo impegno, non ha fatto tutto quanto sarebbe stato necessario per ricordare quei momenti, per fermarli e fissarli nella vita di tutti i giorni del cittadino italiano.

Queste sono le ragioni per le quali per tanto tempo ho pensato di fare un film sulla Resistenza nonostante che l'argomento sembrasse passato di moda e anche dopo che, con *Il generale Della Rovere* di Rossellini, ci fu tutta una nuova fioritura di film che trattavano quei temi, e poteva quindi sembrare che io mi fossi lasciato rimorchiare da questa nuova ondata. Nacque così *Un giorno da leoni,* nel quale però non si esaurì questa mia inclinazione, questo mio interesse per i temi della Resistenza.

Dopo *Un giorno da leoni* ho quindi pensato a un altro film perché non ero del tutto soddisfatto di quel primo, né era sembrata soddisfatta una parte della critica. Oltre tutto mi sembrava che tutto il lavoro di documentazione, di letture, di riflessioni che avevo accumulato non fosse confluito interamente nel film ma gran parte ne fosse rimasta fuori. Pensai quindi ad un altro soggetto e ne proposi parecchi al produttore Lombardo. Debbo dire che la scelta definitiva dell'insurrezione napoletana fu fatta non da me soltanto, ma da me in piena collaborazione con il produttore e con gli sceneggiatori assieme ai quali da tempo lavoravo appunto alla ricerca di un soggetto.

Dopo aver scelto l'insurrezione di Napoli come tema centrale del film ci furono, credo, almeno tre mesi di discussioni, di sopraluoghi, di inchieste; e a un certo momento arrivammo alla conclusione che il film non si potesse fare. La difficoltà maggiore la incontrai io: non riuscivo a trovare la esatta chiave del film, la ragione precisa per la quale bisognasse fare il film, che gli desse un significato attuale. Ma poi mi convinsi che nella storia dell'insurrezione di Napoli poteva perfettamente esprimersi quell'idea pacifista, di odio per la guerra, che era al centro dei miei interessi. La vicenda di una popolazione civile che prende le armi per scacciare dalla propria città i militari, cioè la guerra, mi sembrò potesse esprimere quella somma di interessi e di stimoli di cui parlavo prima. E più che mai questo mi sembrò che avesse valore in quanto ciò era avvenuto nella città più freneticamente, direi animalescamente individualista: che proprio qui fosse scattata la molla della solidarietà, del sacrificio e dell'altruismo mi sembrò presentare una singolare coincidenza con i miei interessi. Questo è dunque il germe da cui è nato *Le 4 giornate di Napoli.*

D. (Fioravanti): *Una volta stabilito questo, quando siete passati alla stesura del soggetto e della sceneggiatura le vostre preoccupazioni sono state so-*

prattutto di fedele ricostruzione storica oppure di rievocazione artistica che prescindesse dalla autenticità dei singoli fatti, dei singoli episodi?

R.: Per cominciare noi abbiamo fatto un'inchiesta molto accurata, documentandoci ampiamente, per quel che era possibile, sull'esatto andamento degli avvenimenti. Abbiamo letto tutti i libri — pochi — che sono stati scritti sull'argomento, tutti gli articoli di giornale; ho consultato tutti gli atti depositati presso il Ministero dell'Interno riguardanti personaggi ed episodi delle 4 giornate; presso le associazioni dei partigiani ho consultato pacchi interi di documenti riguardanti le richieste di concessione della qualifica di patriota e le successive indagini compiute dalla Commissione campana per le attribuzioni di tale qualifica e l'assegnazione di decorazioni. Inoltre abbiamo cercato di parlare con i vari protagonisti delle 4 giornate. Non tutti naturalmente li abbiamo trovati, e non tutti hanno voluto parlare: soprattutto quelli che si erano occupati dell'argomento in libri o articoli sono stati molto reticenti a dire più di quel che non fosse già noto, e alcuni fecero capire che avrebbero potuto rivelare molti particolari inediti se fossero stati chiamati a collaborare alla sceneggiatura. Poiché questo non era possibile abbandonammo a un certo punto questo tipo di indagine e sulla base della documentazione già raccolta abbiamo compilato un vero e proprio « diario cronologico della vita della città di Napoli dal 1° settembre al 2 ottobre 1943 ». Ne è venuta fuori una narrazione foltissima di fatti, di episodi, di documenti. Abbiamo recuperato tutti i bandi, i manifesti, le ordinanze promulgate dalle autorità militari tedesche o dalle residue autorità civili rimaste in città. I manifesti che si vedono nel film sono appunto la riproduzione fedele di documenti originali.

Successivamente è cominciato un lavoro di scelta: non si poteva mettere tutto, naturalmente, e nella scaletta del film abbiamo compreso gli episodi che ci sono parsi più significativi.

Dopo aver organizzato in tal modo la materia abbiamo poi dovuto disorganizzarla, frantumarla, per rendere il disordine, l'improvvisazione, la casualità di quelle giornate.

Questa prima organizzazione della materia è stata fatta da Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa e me.

Su questa base Pratolini ha poi scritto da solo il trattamento, in una forma anche letterariamente molto pregevole. Successivamente al posto di Pratolini è subentrato Carlo Bernari e, insieme sempre

con Festa Campanile e Franciosa, abbiamo steso la sceneggiatura. Più esattamente di sceneggiature ne abbiamo fatte una dozzina. Le riprese sarebbero dovute cominciare nell'autunno del 1961: gli impegni presi dalla Titanus con la M.G.M. prevedevano che il film fosse pronto per il marzo 1962. Ma la sceneggiatura non era ancora definitiva, molte cose ancora non funzionavano, non tutti i sopraluoghi erano stati fatti, non tutti i personaggi erano stati trovati. Dopo molte discussioni sono riuscito a far rinviare l'inizio della lavorazione di sei mesi e nel frattempo abbiamo cercato di mettere definitivamente a punto la sceneggiatura. Dopo qualche ulteriore rinvio l'8 maggio abbiamo cominciato a girare; le riprese sono durate 14 settimane di cui 12 a Napoli, 4 a Gaeta (dove ho girato le scene delle case diroccate dove i marinai nascondono le armi) e 10 giorni a Roma in interni dal vero. Non ho girato niente in teatro: ho voluto che niente nel film fosse ricostruito. Per esempio l'interno della casa dove vengono portati i corpi dei due giovani morti, non potendo girarlo a Napoli perché l'attrice Pupella Maggio non poteva muoversi da Roma, l'ho girato appunto a Roma, ma in un ambiente vero dal quale si intravede anche una stradina che può somigliare a un vicolo napoletano. Il 10 agosto abbiamo terminato le riprese, il 19 ho cominciato il montaggio che è durato circa due mesi, e poi ho curato il doppiaggio. Anzi una parte del doppiaggio era già stata fatta da Franco Rosi, che molto gentilmente aveva accettato di collaborare, perché il produttore voleva tentare di mandare il film al Festival di Venezia. Io ero contrario perché sapevo che ciò avrebbe comportato una troppo affrettata edizione dei film; e in effetti quando di questo si furono convinti tutti, il doppiaggio curato da Rosi — circa un quarto di film — è stato sospeso, io ho controllato la parte già fatta, ho modificato qualche piccola cosa e ho completato il lavoro. Lavoro lungo (60 o 65 turni) e faticoso.

Rosi ed io chiedemmo e ottenemmo che tutte le scene di esterni venissero doppiate in esterno in modo da rendere adeguatamente l'ambiente sonoro evitando le inevitabili falsità del doppiaggio fatto in sala. Perciò ho fatto costruire negli stabilimenti della Farnesina, all'aperto, un impianto speciale con il quale abbiamo potuto registrare più di due terzi del film in esterno.

D.: *Ci vorrebbe dire quale sistema ha impiegato per adeguare lo stile di recitazione degli attori professionisti e quello dei molti attori improvvisati che appaiono nel suo film?*

R.: Devo fare una premessa. Io non desideravo che nel film apparissero attori professionisti, o per meglio dire non volevo che apparissero attori troppo conosciuti. Esigenze di produzione e di coproduzione hanno imposto a un certo momento la presenza di numerosi attori noti e forse io non sono stato abbastanza fermo o abile per rifiutarli (anche se è vero che sono riuscito ad evitare alcune presenze che certo avrebbero stonato moltissimo). Debbo dire che gli attori noti che nel film appaiono si sono comportati straordinariamente bene, hanno lavorato con slancio e in un certo senso si sono sacrificati perché la loro presenza non portasse nessun elemento divistico o comunque una impressione di falsità. Può darsi che in qualche punto si avverta un certo stridore ma in definitiva il risultato, con quegli attori, non poteva essere migliore.

Tutti gli altri, voglio precisare, non sono persone prese dalla strada: sono attori professionisti, attori napoletani più o meno noti. A Napoli c'è una quantità enorme di piccoli attori dialettali, di avanspettacolo, di rivista, di « sceneggiata », professionisti, semi-professionisti e dilettanti. Si può dire che la differenza (senza arrivare al luogo comune secondo cui tutti i napoletani sono attori) fra cittadino comune e attore di questa categoria è minima.

Io ho reclutato tutti gli attori napoletani disponibili, eliminando soltanto quelli famosi (non dico Totò la cui presenza evidentemente sarebbe stata assurda, ma i De Filippo, Nino Taranto, ecc.) proprio perché il mio film non tollerava una intromissione di volti troppo conosciuti. Ho preso attori bravissimi come Carlo Taranto, fratello di Nino, meno noto di lui ma non meno bravo, Regina Bianchi, Petito, Pupella Maggio, Giuffrè, Fiorante, Cannavale, Nunzia Fumo, Balducci, Bettini, Jossa, Sportelli e tanti altri: tutti caratteristi di eccezionale bravura e che talvolta nel film figurano appena in brevissime scene.

In conclusione il mio non è un film con attori presi dalla strada ma un film intepretato in massima parte da attori di tipo particolare.

D.: *Le ha offerto difficoltà questa esperienza nuova di ricerca di tipi particolari e di lavoro con attori dialettali?*

R.: In realtà non è stata un'esperienza del tutto nuova. Quando ero aiuto regista di Zampa lavorai a Napoli per *Processo alla città,* un film di grande impegno produttivo, e in quella occasione dovetti fra l'altro occuparmi anche della ricerca di un gran numero di tipi napoletani, da scegliere appunto fra gli attori dialettali.

D. (Guido Cincotti): *L'esperienza di lavorare con attori napoletani, molti dei quali erano stati partecipi o testimoni delle 4 giornate, ha influito in qualche modo sull'idea che precedentemente ti eri fatto della insurrezione?*

R.: No, per lo meno non più di quanto il contatto con gli attori non influisca sempre in qualsiasi film, determinando inevitabilmente qualche cambiamento e qualche adattamento.

D.: *Quali sono state le reazioni del pubblico napoletano nell'assistere alla proiezione del film?*

R.: Bisogna distinguere il tipo di pubblico. La proiezione di gala, avvenuta al San Carlo, si è svolta in un clima glaciale. Dopo il successo riportato a Roma e trattandosi di un film fatto, in un certo senso, per i napoletani, non mi sarei mai aspettato una accoglienza così gelida. Ma qualcuno fece osservare a me e al produttore che non era il caso di dare troppa importanza a quella accoglienza. Si trattava di una proiezione ufficiale e gli invitati appartenevano a un certo mondo che pregiudizialmente è ostile a questo tipo di film. Ostile, vorrei precisare, non tanto o non soltanto per ragioni politiche, quanto piuttosto per ragioni psicologiche: si tratta di ambienti borghesi e anche intellettuali ostili per principio a cose che essi considerano come delle chiassate. Un atteggiamento, direi, ingenuamente reazionario, proprio di chi ritiene che alle sommosse in genere partecipino elementi teppistici e camorristici. In effetti il giorno successivo, quando il film cominciò le sue programmazioni normali, addirittura alle 10 del mattino, davanti a un pubblico composto in gran parte di giovani, il successo fu estremamente caloroso. Si creò addirittura un clima da festa popolare, quasi uno spettacolo nello spettacolo: si intrecciavano richiami fra galleria e platea, ci si additava i protagonisti del film, li si costringeva ad alzarsi in piedi e ad esibirsi all'ammirazione del pubblico, il tutto in un clima di grande fervore ed entusiasmo. Le situazioni prendevano il pubblico, tutte le battute scattavano al momento giusto, la commozione fu grande e il successo assoluto. Nel pomeriggio e in serata la sala era gremita: l'incasso fu di circa 3 milioni e 300 mila lire, e poiché i biglietti costavano solo 550 lire (e se pensiamo che a Napoli almeno il 20 per cento delle persone entra al cinema gratis) almeno 9.000 persone videro il film in quel primo giorno.

Debbo aggiungere che il contributo offertomi dai napoletani durante la lavorazione del film — voglio dire dagli attori minori, dai

generici, dalle comparse, dalle masse che appena si vedono in campo lungo — è stato generosissimo, quale in nessun'altra città avrei potuto ottenere: e ciò non soltanto perché si trattava di un film che li riguardava da vicino, ma proprio per lo spirito e l'entusiasmo tipici dei napoletani. In nessun'altra città avrebbero consentito che una troupe creasse tanto disordine; debbo anche dire che per nostra fortuna — e per sfortuna di Napoli — il disordine della città è ancora tale per cui l'aggravio portato da una troupe come la nostra fu sentito in modo relativo. Potrei raccontare molti episodi a questo proposito, ma finiremmo per portare la nostra conversazione su un tono eccessivamente aneddotico.

D. (SERGIO RUBINI, allievo del I anno di ripresa cinematografica): *Vorrei chiedere al direttore della fotografia, quali problemi tecnici particolari ha dovuto risolvere nel curare la fotografia del film, che pellicola ha adoperato e come ha ottenuto certi effetti che appaiono nel film stesso.*

R. (MARCELLO GATTI): Ho adoperato pellicola Kodak plus X e 3 X. Quanto agli effetti speciali, cioè ai trucchi, mi pare che in tutto siano quattro. Si trattava di aumentare l'effetto già ottenuto dallo scenografo, con la ricostruzione delle macerie, facendo anche apparire degli edifici diroccati. Sono stati disegnati sul negativo, in corrispondenza delle immagini di edifici, dei fondi neri, sui quali poi sono fatte le riprese di edifici diroccati. Di questi trucchi si è occupato un americano, il signor Nathanson, specialista appunto in effetti speciali. Nathanson ha girato quelle scene, di cui noi in precedenza gli avevamo mostrato le fotografie, con una Mitchell speciale che ottiene una particolare fissità, per evitare che il disegno sul negativo si muovesse svelando il trucco. Naturalmente nonostante l'abilità del Nathanson i trucchi non sono perfetti e un occhio attento se ne accorge. Comunque vi ricordo quali sono i momenti del film in cui è stato adottato questo procedimento: il primo è nella scena in cui arriva l'automobile del colonnello tedesco avanti al Palazzo Reale e sullo sfondo si vedono i palazzi bombardati. Il secondo riguarda l'inquadratura dell'esodo a via Caracciolo. Il terzo è nell'inquadratura delle Fontanelle in cui sullo sfondo della strada si vedono altre sagome di case bianche diroccate. Infine all'inizio del film c'è un'immagine di piazza del Plebiscito deserta e altre inquadrature di strade vuote; nella terza di queste inquadrature si vede il mercato ittico che in realtà è ancora semi - distrutto, ma sulla destra c'è una prospettiva di strada con altri edifici diroccati.

Per ottenere la massima fissità dell'immagine la macchina da presa fu addirittura incatenata e legata, furono fatti numerosi provini, fu diaframmato in un modo particolare. Questo tuttavia non impedisce, come dicevo, che qualche minima oscillazione si avverta ugualmente. Soprattutto nell'inquadratura di via Caracciolo mi pare che il difetto appaia in modo evidente. Per questa ragione abbiamo dovuto accorciare anche quelle inquadrature, in modo che l'attenzione dello spettatore, inizialmente attratto dall'azione che si svolge nell'inquadratura stessa, non andasse poi a fermarsi sui particolari dello sfondo.

D. (GINO CRESCIMONE, allievo del II anno di regia): *Vorrei chiedere al M° Rustichelli che ci dicesse qualcosa sulla sua collaborazione con Loy e sui problemi eventualmente incontrati per musicare questo film.*

R. (CARLO RUSTICHELLI): Debbo dire che i contatti diretti con Loy sono stati piuttosto rari. Comunque, poiché avevo avuto da molto tempo la sceneggiatura, io ho fatto vari tentativi per trovare una chiave musicale per il commento. E debbo aggiungere che dopo la prima proiezione del materiale, vedendo come esso era necessariamente affollato di dialogo, di voci, di rumori naturali, guardai con disperazione Loy e gli chiesi: « dove la mettiamo la musica in questo film? ». Successivamente ci venne l'idea di quella specie di tarantella popolare di tono epico, che mi pare si adatti abbastanza bene al carattere appunto epico che il film aveva.

D. (ANDREA ALBINO FREZZA, allievo del II anno di regia): *Noi tutti sappiamo — e lei stesso lo ha accennato prima — che per molto tempo prima che lei realizzasse* Le 4 giornate, *film sulla Resistenza non se ne sono più fatti in Italia. Vorrei che ci dicesse quali sono le ragioni storiche e politiche per le quali c'è stato un così lungo periodo di silenzio e come mai lei poi sia riuscito a fare questo film.*

R.: La prima parte della domanda non mi pare del tutto esatta. Voglio precisare che quando ho detto che ho aspettato molti anni per fare questo film intendevo parlare non di un particolare clima politico sfavorevole quanto di una sfiducia dei produttori verso le mie qualità di regista per film di questo tipo, il che è molto diverso. Tanto è vero che mentre io cercavo invano di fare un film di questo genere altri miei colleghi più autorevoli riuscivano a trattare temi della Resistenza. Ci fu indubbiamente fra il 1950 circa e il '59, anno in cui Rossellini con *Il generale della Rovere* ripropose all'attenzione dei produttori e al successo del pubblico l'argomento Resistenza, ci

fu indubbiamente un periodo di stasi dovuto certo a ragioni storiche che non mi sento capace di analizzare in modo approfondito.

D. (Giulio Cesare Castello): *Infatti l'apparizione nel '55 di un film come* Gli sbandati *di Maselli fu considerato una eccezione quasi abnorme.*

R.: Ma a parte le ragioni storiche, che certamente molti avranno analizzato, io avrei la tendenza a non attribuire tanto la responsabilità a una situazione particolare e nemmeno ai produttori, quanto a noi stessi registi. Sta di fatto che in linea di massima in Italia quando un regista — e questo per fortuna da qualche tempo capita soprattutto a noi giovani — si impunta con fermezza nel voler realizzare un certo progetto finisce per aver partita vinta. Ciò naturalmente si deve all'azione ferma, coraggiosa, solidale che in molte occasioni i registi italiani hanno svolto per affermare certi loro diritti. In definitiva non credo molto ai copioni nel cassetto inutilizzati per l'ostracismo dei produttori. S'intende che per difendere con tenacia le proprie idee i registi debbono anche saper rinunziare alla prospettiva di facili guadagni. Se io dopo aver diretto dei film comici, al solo scopo di guadagnare e di maturare tecnicamente, avessi continuato — come mi sarebbe stato facile — a dirigere altri film di quel genere, non avrei mai realizzato né *Un giorno da leoni* né *Le 4 giornate di Napoli* (realizzando i quali ho guadagnato molto ma molto meno).

Occorre dunque sempre un minimo di coraggio da parte dei registi, ai quali comunque non si possono sempre rimproverare le ragioni umanissime per le quali certe volte debbono anche soggiacere a sollecitazioni di carattere meramente professionale. Con questo non voglio negare che una decina di anni fa una particolare situazione politica possa aver scoraggiato la produzione in un certo tipo di film. Ma direi che certe opposizioni o certi ostracismi più o meno ufficiosi riguardassero non tanto i film sulla Resistenza veri e propri quanto piuttosto quei film realistici che potremmo definire di denuncia sociale, quelli per intenderci che secondo alcuni esponevano agli occhi degli stranieri i nostri panni sporchi.

D.: (Castello): *C'è da considerare che in quegli anni, a torto o a ragione, i produttori ritenevano che i film della Resistenza non interessassero più e fossero quindi destinati a un sicuro insuccesso. Lo stesso Rossellini incontrò molte difficoltà prima di poter fare* Il generale Della Rovere. *Questa diffidenza era dettata da un clima generale, sul quale influivano da un lato certi umori*

politici e dall'altro lato lo scarso successo commerciale riportato in precedenza da alcuni di quei film.

D. (FIORAVANTI): *C'è forse un'altra ragione. I film sulla Resistenza realizzati nell'immediato dopoguerra vedevano il fenomeno con occhio documentaristico e un'aderenza immediata. Una tale visione indubbiamente col passare del tempo aveva perso di attualità. Il merito dei film di questa specie di rifioritura che si è avuta negli ultimi anni, dal* Generale Della Rovere *alle* 4 giornate di Napoli, *è forse quello di esaminare i fatti da una prospettiva diversa, meno documentaristica. Il trapasso dal primo tipo di visione al secondo ha certamente influito sulle fortune del genere, causando un certo sbandamento tra gli stessi registi e quindi un temporaneo abbandono di quei temi. Vorrei a questo proposito fare una constatazione: proprio negli anni in cui il cinema italiano sembrava aver abbandonato l'argomento Resistenza, debbo dire che proprio al Centro Sperimentale molti allievi realizzavano « shorts » in cui quel tema medesimo veniva più volte ripreso, e proprio da un'angolazione che si sforzava di diventare critica e storicistica.*

D. (CASTELLO): *Quel che dice il Direttore mi sembra giusto in linea storica; è forse meno accettabile per quanto riguarda specificamente il film di Loy. Le* 4 giornate *infatti — e questo forse spiega le perplessità dei giudizi di una certa parte della critica — è un film che non mi pare si sia proposto la strada storicistica nella interpretazione degli avvenimenti napoletani. A me il film è piaciuto, come è piaciuto alla grande maggioranza della critica e come piace al pubblico, e mi sembra che se Loy ha scelto una strada che a taluni sembra anacronistica ha certo avuto delle buone ragioni che sarebbe interessante sentirgli confermare o smentire, o comunque spiegare. Voglio dire che se Loy, piuttosto che seguire quella strada che in effetti a* 15 *o* 20 *anni di distanza dagli avvenimenti può essere in* 90 *casi su* 100 *la più giusta e la più doverosa, ha seguito invece una strada più simile a quella che si percorreva negli anni dell'immediato dopoguerra (ricollegandosi abbastanza chiaramente al primo Rossellini e ai film russi post-rivoluzionari), è perchè ha sentito la sua materia come una materia attuale, che gli ha suggerito naturalmente quel tono da « chanson de geste » che mi pare sia una delle caratteristiche più evidenti del film. Questo procedimento, se può avere causato qualche inconveniente dal punto di vista della valutazione storica di una situazione, ha però portato dei vantaggi per quel che riguardava una rappresentazione degli avvenimenti svoltisi a Napoli. La sistemazione storica delle* 4 *giornate napoletane è ancora molto imprecisa: il modo caotico in cui gli avvenimenti si svolsero fa sì che gli stessi storici non sanno da che parte prenderli; gli schemi consueti degli storici sono stati sconvolti per cui una ricostruzione vera e propria della Resistenza napoletana non esiste o finisce per frantumarsi nella aneddotica. Ora mi pare che proprio questo sia tornato a vantaggio di Loy, dando al suo film quel tono così fervido e spontaneo, rendendo simpatica la stessa insurrezione, molto più di quanto non avvenga in altri film più impegnati nel senso di una ricostruzione critica e storicistica dei fenomeni.*

Loy è riuscito a ritrovare le emozioni che il cinema dava quindici anni fa. Vorrei sapere da Loy se è d'accordo nel mio giudizio: cioè che fra le due possibili strade, quella dell'interpretazione storicistica e quella della celebrazione

epico - popolare da «chanson de geste», egli ha scelto la seconda non soltanto perché la particolare situazione napoletana lo costringeva a questo ma anche perché ciò gli serviva per ritrovare uno slancio epico piuttosto che fare un discorso razionale.

R.: Il nostro sforzo non è stato puramente storicistico: noi abbiamo cercato di impegnarci su una strada che vorrei chiamare di storicizzazione cinematografica. Indubbiamente una posizione storicistica non era del tutto sufficiente per il tipo particolare di film che volevamo fare. Ho detto prima che avevamo raccolto un'ingente documentazione ma ho aggiunto che poi abbiamo dovuto metterla da parte perché quella documentazione non ci dava se non il sottofondo su cui bisognava costruire l'edificio narrativo del film. La vera, intima ragione per cui volevamo fare questo film era di esporre attraverso di esso un'idea pacifista: l'idea della guerra alla guerra. Se ho scelto quindi di dare al film quel tono particolare che Castello ha messo in rilievo non è stato per un'intellettualistica presa di posizione contro quel tipo un po' razionalistico di film sulla Resistenza a cui d'altronde io stesso mi ero avvicinato con *Un giorno da leoni,* ma perché era il film che io intravedevo a spingermi in quella direzione. La immediatezza delle immagini, che a Castello fa citare Rossellini e che da parte di alcuni mi ha causato l'accusa di scarsa chiarezza di concezione storica, deriva proprio dal modo particolare in cui avevo concepito questa specie di romanzo epico. E' questione quindi di una scelta che si può chiamare artistica o stilistica e non di una particolare concezione ideologica.

L'emozione che mi dava l'idea di questa sollevazione popolare di 19 anni fa era un'emozione attuale, che considero valida ancora oggi e quindi valida in senso universale, al di fuori delle contingenze storicistiche. Mi sembra attuale l'idea di un popolo inerme, qualunque esso sia, che si arma come può e si solleva per scacciare l'occupante dalla città. D'altro canto c'è anche una ragione di preferenza stilistica: attraverso le esperienze fatte, attraverso la stessa esperienza di *Un giorno da leoni* — film che ho rivisto più volte e di cui ho scoperto tutti i difetti — mi è nato un fastidio sempre più forte per le ricostruzioni in teatro, le immagini ricercate, le belle illuminazioni, mi è nato un rifiuto per il formalismo; mi dà fastidio che si senta la macchina da presa. Aggiungerò che mi dà anche fastidio una certa tendenza della critica italiana a sottovalutare i film che non presentano una particolare cura della forma e ad esaltare invece le opere

calligraficamente a posto, le opere eleganti, fini, morbide, di ricercata fattura. E' naturalmente una questione di gusto personale.

D. (CASTELLO): *C'è un punto nel film che risulta piuttosto oscuro proprio dal punto di vista narrativo. Esso cioè non spiega in che modo i napoletani siano venuti in possesso delle armi, non spiega come furono proprio i tedeschi, abbandonando le armi che ritenevano superflue nelle caserme, a fornire l'armamento ai rivoltosi.*

R.: E' vero; c'erano nel film due scene, eliminate per ragioni di metraggio, che chiarivano questo punto. C'era una scena in cui si vedevano marinai italiani che la mattina del 9 settembre gettavano in mare le loro armi per non lasciarle ai tedeschi e poco dopo degli scugnizzi si tuffavano in mare e le ripescavano. C'era poi un'altra scena in cui quei patrioti che nel film vediamo sparare con delle cariche che poi risultano essere a salve invadevano una caserma abbandonata e si appropriavano appunto di cassette piene di munizioni.

D'altro canto non appare strano, come pure qualche storico ha scritto, che i tedeschi abbiano lasciato tanto armamento nelle caserme. Non appare strano primo perché essi, nella situazione di estrema provvisorietà in cui si svolsero gli avvenimenti, ignoravano l'esistenza di certi depositi di armi lasciati dalle truppe italiane, e poi perché non pensavano che la popolazione civile potesse armarsi e sollevarsi contro di loro. Non dimentichiamo che quella di Napoli fu la prima sollevazione di civili contro gli occupanti tedeschi.

D. (CASTELLO): *Ma perché non avete lasciato nel film queste scene chiarificatrici?*

R.: Per ragioni di economia narrativa e perché abbiamo pensato che un solo accenno in questo senso potesse bastare e avere un valore emblematico. Infatti è rimasta la scena di quel gruppo di marinai che nascondono le armi sotto le macerie di un edificio e successivamente di notte vanno a riprenderle. Questa scena, che d'altronde non amo troppo perché mi sembra abbia una funzione eccessivamente didascalica, ha comunque un po' il valore di un simbolo dell'intera situazione e del comportamento degli italiani in quelle circostanze. Per la stessa ragione non ci è parso necessario spiegare come mai gli studenti e il professore nella palestra del Liceo al Vomero siano in possesso di tante armi. Nella realtà quel professore fu avvertito da un militare che in una certa caserma esistevano delle armi, e di notte lui e i suoi allievi le andarono a prendere e le trasferirono nella pale-

stra della scuola. Avevamo scritto anche questa scena, ma poi mi è parsa non indispensabile e l'ho eliminata dalla sceneggiatura.

D. (Berenice Sparano, allieva del I anno di costume): *Vorrei sapere come ha fatto ad ottenere tanto slancio e tanta verosimiglianza non solo dagli attori ma anche dalle comparse, trattandosi di appartenenti ad un popolo — come lei stesso ha detto — così selvaggiamente individualista.*

R.: Ma proprio perché sono selvaggiamente individualistici: ciascuno di loro ha recitato come se fosse il protagonista, anche se si trattava di apparire in fondo a una inquadratura e poi scomparire per sempre. In ciò hanno secondato proprio le mie intenzioni, che erano di fare un film in cui tutti, anche i volti anonimi, fossero i protagonisti. Questo può darsi contribuisca a dare al film quel tono popolaresco che ha indotto qualcuno a definirlo spiritosamente, ma secondo me ingiustamente, « Pane, amore e Resistenza ».

D. (Cincotti): *C'è una cosa che mi pare manchi nel film, nonostante tanto scrupolo di esattezza storica e ricchezza di documentazione: la presenza dei fascisti. Risulta infatti in maniera precisa che le retate della popolazione civile erano, sì, ordinate dai tedeschi, i quali però si limitavano in un certo senso a controllare, ma materialmente le effettuavano i fascisti. Lo facevano magari senza eccessiva ferocia, con tolleranza e comprensione, un po' nello stile di quell'unico fascista, o meglio collaborazionista, che appare nell'episodio dell'Università, ma in effetti erano loro a farlo. Si possono aggiungere anche altri episodi più gravi: per esempio il fenomeno dei cecchini, di quei fascisti arrabbiati che, anche per motivi di salvezza personale — perché prevedevano quello che poteva capitargli dopo — diedero luogo a un fenomeno che chiamerei di antiresistenza, sparando dai tetti e impegnandosi in maniera concreta contro i rivoltosi. Tutto questo nel film non appare e, se non toglie niente alla compiutezza artistica dell'opera, indubbiamente toglie qualcosa alla completezza del quadro storico.*

R.: Rispondo volentieri a questo rilievo che non sei il solo a farmi. Nella cronaca delle 4 giornate e di conseguenza nel disegno del film c'era la presenza dei fascisti. C'era per esempio la figura di quel tale che verso la metà di settembre, dopo la liberazione di Mussolini dal Gran Sasso, si autoproclamò federale di Napoli ed emanò quel bando del Partito fascista repubblicano che radunò un gruppetto di uomini abbastanza sparuto ma molto rumoroso, i quali durante i combattimenti delle 4 giornate non figurano mai: più che altro aiutarono i tedeschi indicandogli le strade, l'ubicazione dei veri punti cruciali della città, ecc. Essi entrarono in scena, si può dire, dopo le 4 giornate, quando i tedeschi si stavano già ritirando dalla città,

e alcuni di questi fascisti continuarono a sparare dai tetti delle case facendo numerosi morti soprattutto fra le donne che ingenuamente, vedendo che i tedeschi erano partiti, riprendevano a circolare per le strade per provvedere alle piccole esigenze della vita quotidiana.

Verso la fine del film era previsto un episodio del genere piuttosto violento, che terminava con un tentativo di linciaggio di un fascista che aveva ucciso una donna e che veniva salvato da alcuni patrioti. Era un episodio autentico, riferito anche da Giulio Schettini in un suo libro. Ma alla fine, nell'ultima stesura della sceneggiatura, preferimmo eliminare la presenza dei fascisti perché ritenemmo che la loro presenza avrebbe spostato alquanto l'asse tematico del film. Come ho già detto, l'idea che noi volevamo esprimere era quella della guerra alla guerra, quella di una popolazione civile e pacifica che prende le armi per scacciare l'invasore, non quella di una guerra civile — che in realtà poi a Napoli non c'è stata —, rappresentare la quale avrebbe imposto un andamento completamente diverso alla narrazione.

Ci è sembrato insomma che un sia pur parziale difetto di completezza storica avrebbe dato una maggiore coerenza tematica e stilistica a un film che già per altre ragioni è abbastanza pletorico e temevamo potesse diventare addirittura confuso. La nostra è dunque una esigenza di semplificazione e di chiarezza.

D. (Cincotti): *Tornando alla definizione data da Castello al film come di una « chanson de geste » debbo dire che essa mi pare più giustificata anche dalla realtà delle cose. In effetti molti degli episodi che appaiono nel film e che sono autentici, come quello del bambino che muore nel tentativo di far saltare un carro armato o quello del marinaio fucilato avanti al portone dell'Università, già in quelle giornate, nonostante la confusione, l'isolamento in cui si trovavano i vari quartieri della città, vennero risaputi e divulgati per vie misteriose e che oggi sembrano incredibili, colorandosi fin d'allora di colori mitici, acquistando un sapore leggendario che contribuiva a infiammare i cittadini, a farli sentire partecipi di una vicenda straordinaria.*

D. (Lucia Tarenghi, allieva del II anno di recitazione): *Poiché nel film agisce Lea Massari vorrei un suo giudizio su questa attrice.*

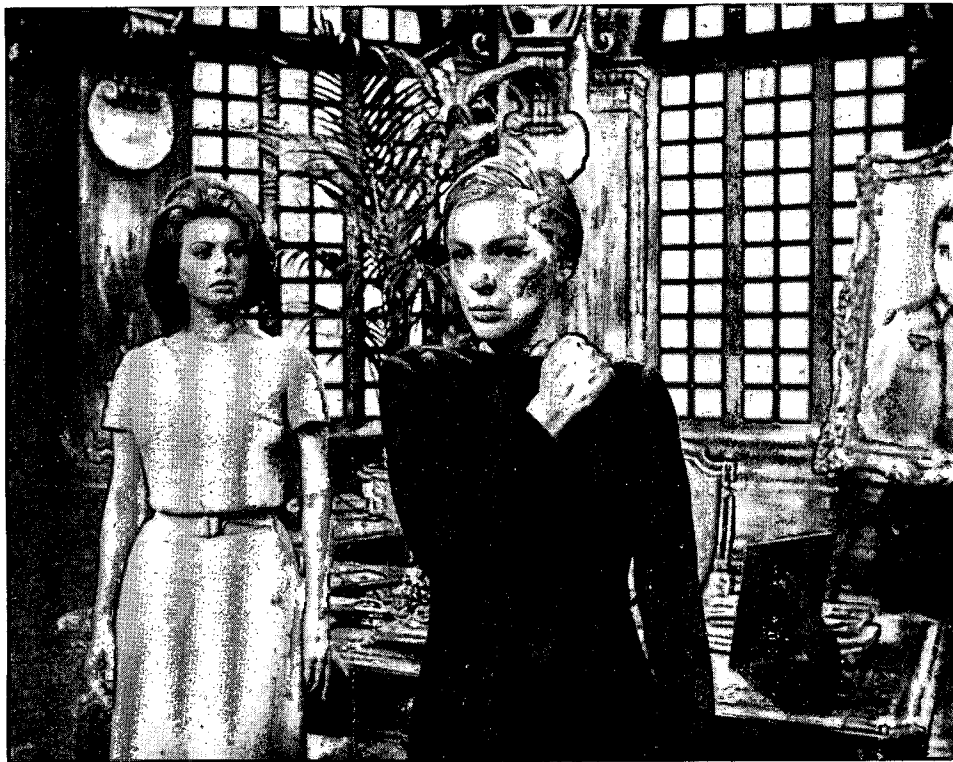
R.: Indubbiamente Lea Massari è un personaggio singolare nel panorama del nostro cinema: una specie di antidiva. Come donna ha un carattere non molto facile: piena di incertezze, di timori, dotata di un senso forse eccessivo di autocritica. Ma nel suo lavoro è di una semplicità e di una serietà straordinarie. Proprio la sua eterna insicurezza rende molto più facile lavorare con lei piuttosto che con tan-

Film di questi giorni

Da *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy.

Da *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy. (Sopra: *Regina Bianchi, Domenico Formato*).

·a *Le quattro giornate di Napoli*
Nanni Loy. (A lato: *Jean Sorel*).

Da *I sequestrati di Altona* di Vittorio De Sica. (Sopra: *Fredric March* - sotto: *Maximilian Schell, Fredric March*).

Da *I sequestrati di Altona* di Vittorio De Sica. (Sopra: *Sophia Loren, Françoise Prevost* - sotto: *Sophia Loren*).

IL FIORE E LA VIOLENZA: Da *Une partie de campagne* (La scampagnata, 1937) di Jean Renoir.

IL FIORE E LA VIOLENZA: (sopra) Da *Il delitto,* episodio britannico de *I vinti* (1952) di Michelangelo Antonioni - (sotto) Da *Les marines* (Marines, 1959) di François Reichenbach.

Da *The Man Who Shot Liberty Valance* (L'uomo che uccise Liberty Valance, 1962) di John Ford. (*John Wayne, James Stewart*).

ti altri attori sempre eccessivamente sicuri di sé. Naturalmente quella delle 4 *giornate* è stata per lei una esperienza nuova. La Massari veniva da esperienze recenti di tutt'altro genere: aveva fatto del teatro, aveva fatto *L'avventura* con Antonioni e per il mio film ha dovuto adeguarsi ad una tecnica, a un sistema di lavoro completamente diversi. Ma con lei sono stato aiutato non solo dalla sua serietà, ma anche perché tra le attrici italiane era quella che anche come tipo fisico meglio si adattava a quel personaggio. Acconciata in un certo modo, completamente priva di trucco, l'attrice un po' intellettualistica e sofisticata che avevamo conosciuto in altre occasioni si è trasformata completamente.

D. (Paolo Graziosi, allievo del II anno di recitazione): *Vorrei anche un suo giudizio su Gian Maria Volonté.*

R.: E' un attore molto serio; direi che è un grande attore. E' un professionista che nel suo lavoro mette un vero slancio, un impegno che secondo me si avverte nella proiezione, una concentrazione autentica, seria e profonda.

D. (Pier Annibale Danovi, allievo del I anno di recitazione): *Con gli attori presi dalla strada lei riesce ad ottenere tutto quello che vuole, o si limita a sfruttare quel tanto che essi le possono dare?*

R.: Rispondere alla sua domanda implicherebbe forse una schematizzazione che non mi sento in grado di fare. Esistono degli attori professionisti che non sanno recitare o per lo meno non riescono a capire le intenzioni del regista, e ai quali bisogna dare indicazioni molto minuziose, contentandosi poi di un risultato approssimativo. Viceversa ci sono degli attori improvvisati — e questo capita soltanto a Napoli — che rivelano una straordinaria propensione per la recitazione. In questo senso sono stati straordinari, per esempio, i ragazzi che appaiono nel film: per esempio il ragazzo che fa la parte di Aiello (il capo degli evasi dal riformatorio) dopo pochi giorni si improvvisò mio assistente nel guidare i suoi compagni, interrompendo magari una azione quando gli sembrava che uno degli altri non avesse rispettato una pausa o avesse prolungato troppo la durata di una certa battuta. Era come se avesse un metronomo nelle orecchie. Io davo il segnale di inizio di una scena, l'azione cominciava e uno dei ragazzi interveniva dicendo: « no non è venuta bene, bisogna ricominciare perché quello ha fatto la pausa troppo corta ». Naturalmente questo non sempre avviene. Quando si adoperano attori presi

dalla strada, nonostante le ampie selezioni, i provini ecc. capita al momento pratico di trovarsi di fronte a dei testoni assolutamente incapaci di seguire le indicazioni che gli si danno, o a gente che si lascia completamente paralizzare dal panico della macchina da presa. Ritengo quindi che anche per attori improvvisati, come per gli attori professionisti, non si possa generalizzare, ma si debba giudicare caso per caso.

D. (FIORAVANTI): *Vorrei fare una breve osservazione a quello che ha detto Loy poco fa quando ha sostenuto che lo irritano i film dai quali traspare una cura eccessiva della forma e di essere propenso a trascurare questo aspetto dell'opera cinematografica. Debbo dire che vedendo* Le quattro giornate *si ricava l'impressione di un'opera che, senza essere formalistica, rivela tuttavia un costante sforzo di ricerca formale, peraltro perfettamente aderente al contenuto e al tono della vicenda.*

R.: La mia posizione è polemica nei confronti degli eccessi calligrafici, non verso una ricerca formale che sia soltanto un modo espressivo. E' chiaro che quando si accusa Antonioni di calligrafismo si cade in errore perché la ricerca dell'immagine in Antonioni è strettamente inerente a quello che lui racconta; in lui è l'immagine che determina l'atmosfera, il clima, e perciò quella ricerca si risolve in stile. Io intendevo riferirmi agli imitatori, a quelli che non avendo la stessa esigenza intima si esercitano freddamente a fare del calligrafismo, che è un semplice ricalco. Nel caso del mio film una deliberata ricerca formalistica non c'è, evidentemente; tuttavia non ho neanche voluto dargli quel tono crudamente documentaristico che è straordinario e splendido, per esempio, in *Paisà;* è stato il carattere stesso che ho voluto dare alla narrazione a imporre un certo stile. Avrete forse notato che la tecnica prevalente nelle 4 *giornate* è quella del campo lungo, dal quale di rado si staccano piani più ravvicinati. Anzi avrei voluto abbondare ancora di più nel campo lungo, avere prospettive profondissime, inquadrare interi quartieri; ma naturalmente questo non sempre è stato possibile per ragioni di traffico e anche per il pericolo di inquadrare edifici moderni e anacronistici. Mi pare comunque che l'alternarsi improvviso di primi piani a campi lunghi e a visioni complessive dia una certa efficacia alla vicenda creando un rapporto fra gli individui e la coralità degli avvenimenti, il che è proprio quel che volevo ottenere.

D. (UMBERTO CAMPAGNA, allievo del II anno di scenografia): *Mi sembra di aver notato che i costumi, cioè gli abiti indossati dai personaggi principali, non si attengano strettamente alla moda dell'epoca.*

R.: La sua constatazione è giusta, ma le dirò che sono stato io stesso a volere questo. Mi sembrava che marcare eccessivamente la moda del 1943 — un certo tipo di permanente, le scarpe ortopediche, le gonne un po' sopra il ginocchio, certe camicette e certi golf, tutta quella moda, diciamo così, squallida dell'epoca, che oggi ci appare orribile — avrebbe significato dare un'accentuazione in senso ironico. D'altro canto io credo che a Napoli esista una moda popolare che è abbastanza simile ancora oggi a quella di quaranta anni fa; forzare la raffigurazione fisica dei personaggi in quel senso mi dava fastidio.

D. (CAMPAGNA): *Allora questo scarso rispetto per la fedeltà storica è dovuto ad una sua personale posizione di gusto?*

R.: In certo senso sì; spesso ho quasi litigato con lo scenografo e costumista del film, Gianni Polidori, mio carissimo amico e che è stato anch'egli allievo al Centro. Lui naturalmente si preoccupava della verosimiglianza e della fedeltà storica; io cercavo di resistergli ma non soltanto per una questione di gusto personale, ma anche per quelle ragioni obiettive a cui ho accennato.

D. (GIOVANNI CALENDOLI): *Vorrei che ci chiarissi il significato che hai voluto attribuire alla figura del capitano interpretato da Volonté, personaggio che mi sembra molto elaborato e che perciò è un po' un personaggio chiave.*

R.: Quel capitano rappresenta un po' l'italiano medio, l'italiano di quella generazione che ha fatto tutte le guerre del fascismo e che l'8 settembre si trovava ad aver perso gli anni migliori della sua vita ed è quindi preso da un profondo avvilimento. Quel capitano ha fatto tre anni di guerra, ha perso una mano in Russia, si vede osteggiato e disprezzato quasi fosse lui il responsabile della guerra e la sua prima reazione è naturalmente lo scetticismo, l'abbandono. « L'unico ordine che ho ricevuto, dice, è quello di non dare ordini »: è appunto la conclusione amara a cui giunsero i nostri militari in quei giorni. Ma in seguito — e questo è uno dei significati del film — quando vede che i civili, gli inermi prendono l'iniziativa e insorgono, allora anch'egli si inserisce, dapprima con rabbia, con amarezza, perché i tedeschi lo hanno trattato male in Russia, quindi per risentimento personale; successivamente con una maggiore coscienza. Ma quando tutto è finito il capitano comprende bene che la rivolta vittoriosa è nata sotto la spinta di sollecitazioni a cui lui è estraneo, capisce che il suo compito è finito, che quella è stata una rivolta di

civili contro militari e che la sua è stata quasi una semplice partecipazione tecnica. Perciò rientra nell'ombra e lascia che siano gli altri, i veri protagonisti delle 4 giornate, a godersi la loro vittoria. Posso aggiungere che questo personaggio risulta dalla fusione di tre personaggi autentici: soprattutto al Vomero ci fu un certo capitano Strumolo che coordinò e guidò l'azione dei patrioti e che non si seppe mai se era già capitano o se era un semplice caporale improvvisatosi ufficiale in quelle circostanze. Successivamente costui entrò nell'esercito di liberazione, si fece lanciare con il paracadute oltre la linea gotica per mettersi in contatto con i partigiani dell'Emilia, fu catturato dai tedeschi e ucciso.

D. (Danovi): *E' vero che la televisione italiana doveva trasmettere un dibattito sul suo film e che improvvisamente lo ha soppresso?*

R.: Non ne sono informato esattamente. Non è esatto per esempio che io dovessi partecipare a questa trasmissione. Ho sentito dire che dovevano intervenire il produttore Lombardo e i due scrittori napoletani Marotta e Prisco. Per quali motivi poi la trasmissione non si sia più fatta è cosa che ignoro.

D. (Frezza): *Che cosa ci può dire sulle polemiche di questi giorni, sulle dichiarazioni di molti esponenti tedeschi i quali negano non solo la opportunità di questo film ma la realtà storica degli avvenimenti che lei ha mostrato e delle stesse 4 giornate napoletane?*

R.: Si tratta di polemiche molto recenti di cui stanno parlando tutti i giornali, i quali hanno anche riportato le rispettive prese di posizione. Mi pare quindi che non sia il caso di riprendere qui questo argomento, perché non potrei dirvi niente di più di quanto tutti voi avete letto sui giornali.

Questo colloquio si è svolto in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia nel mese di novembre 1962, dopo la proiezione per allievi e insegnanti, alla presenza dell'Autore, de *Le 4 giornate di Napoli*. Abbiamo trascritto integralmente, salvo piccoli adattamenti di forma, il colloquio da una registrazione su nastro.

Note

Contributo ad un disegno «in prospettiva» della televisione

« Preparare l'avvenire non è sognare. E' scegliere nel presente ciò che è capace di avvenire ».

Non si tratta qui di presentare un'analisi critica della qualità, della quantità e degli effetti della cultura che la televisione diffonde quotidianamente alle masse, per proporre di conseguenza d'evitare certi pericoli o di migliorare questo o quel programma. Ancòr meno si tratta di formulare una romanzesca anticipazione che congiunga gli sviluppi del progresso tecnico e quelli della evoluzione continua dei corpi sociali. In effetti, un atteggiamento « in prospettiva » implica « una disponibilità *dello spirito che rifiuta di lasciarsi cristallizzare in un quadro e considera che nulla è mai definitivo e tutto può essere rimesso in discussione ».*

Non bisogna, dunque, marciare verso l'avvenire tenendo l'occhio al passato, riferendosi cioè sistematicamente alle strutture attuali. Ed occorre porre il problema in termini nuovi. E' a prezzo di siffatto sforzo mentale che la cultura non ci appare più un « retaggio », bensì un' « apertura » sull'insieme del reale e del divenire. La cultura non è più allora considerata come un passatempo utile per riempire i momenti di ozio, ma come un modo di integrarsi in un mondo in evoluzione.

Del pari, è in un modo nuovo che bisogna porsi di fronte alla televisione.

Perché bisogna ammettere come un postulato definitivo che la televisione sia la più grande impresa di spettacolo del mondo solo perché raggiunge un pubblico immenso, invece di considerarla il più grande spettacolo del mondo in virtù di un altro fatto e cioè dell'immensa varietà di ciò che essa può offrire?

Perchè pertecipare alla sterile diatriba che oppone quelli per cui la televisione è l'arte di restituire la verità a quelli per cui essa è una tecnica che consente di ritrasmettere la verità, quando la televisione può benissimo esser considerata come una tecnica alla ricerca d'un'arte?

Perchè ripetere incessantemente che la televisione è una finestra aperta sul mondo, senza chiedersi se non potrebbe esser vista piuttosto come una finestra aperta sull'uomo stesso?

Perchè ribadire i pericoli di quest'invenzione, accusata di violare l'intimità dei focolari, quando la televisione è uno strumento perfettamente utilizzabile dall'uomo — a suo piacimento — per dare un valore ai silenzi ed alle pareti della casa dove abita?

E' quindi solo un altro approccio quello che noi tenteremo: un disegno «in prospettiva» di ciò che può essere la televisione. Un tale disegno non dovrà essere un inventario categorico. Si consenta che esso si limiti deliberatamente a qualche esempio di idee - base, a qualche riflessione, cioè, che possa orientare verso scelte d'avvenire, verso slanci creativi, verso l'organizzazione di strutture e la scelta di azioni impegnate.

* * *

L'autore cosciente della responsabilità assunta dalla creazione d'un'opera destinata alla diffusione collettiva, pensa, prima o poi, al destino se non all'utilità del suo messaggio. Del resto, possiamo chiederci quale sia il grado di sincerità di certe persone che pretendono a volte di proiettarsi nell'avvenire, ma la cui immagine creatrice sembra guidata, in realtà, dalla sola volontà d'esprimere qualcosa di diverso dal mondo esistente. Spesso preoccupati più d'una reputazione che d'una moralità, questi creatori rivendicano come un diritto intellettuale le pratiche gratuite dell'arte per l'arte, ma ramente si interessano alla promozione dell'uomo di domani.

Senza tener conto di queste iniziative marginali d'autocompiacimento, limiteremo il nostro disegno a qualche indicazione di fondo sulla responsabilità degli autori riguardo al contenuto dei programmi televisivi.

Ma per essere «di prospettiva», questo disegno non deve riprendere la già tracciata triplice direzione «Informare - Educare - Svagare», *che conduce a delle bastarde formulazioni come «il divertimento istruttivo» o «l'istruzione divertente». Al contrario, la linea di prospettiva sulla quale fondare la responsabilità iniziale dell'autore dovrà riferirsi ai tre termini:* «Formare - Informare - Trasformare». *Si vede bene la relazione progressiva che si stabilisce allora tra questi tre criteri:* formare *degli animi,* diffondere *delle conoscenze utili e* trasformare *la società. L'autore non deve più scegliere fra reale ed immaginario, tra musica e teatro, tra poesia e varietà, tra informazione ed educazione. L'opzione non è più fra generi, ma fra* valori. *Del pari, sul piano della programmazione, la selezione dei contenuti da diffondere attraverso la televisione non deve più rispondere ad un criterio di equilibrio fra i vari gusti del pubblico, ma deve essere in funzione dei* bisogni *di questo pubblico.*

Anche guardato a livello dei bisogni del pubblico, il problema esige una soluzione essenzialmente dinamica, *che esclude la troppo semplice nozione di «riflesso» della cultura e che non può più accontentarsi della concezione d'una televisione limitata alla perpetua riproduzione delle opere e delle idee preesistenti nella società.*

Istituzione socio - culturale, la televisione deve essere soprattutto un «catalizzatore» delle forze creatrici ed inventive. Non è dunque solo nel senso d'un semplice specchio che noi la consideriamo strumento di «rivelazione culturale», bensì nel senso che a questo termine dànno i fotografi quando, mediante l'azione di elementi chimici, fanno scaturire quell'immagine visibile che sulla pellicola non esisteva che in potenza.

Ma i bisogni del pubblico devono essere valutati da un punto di vista dinamico, ed occorre esaminare se esista un «tema maggiore» che risponda a quest'esigenza. Qual'è, in effetti, il tema a cui conduce un atteggiamento «di pro-

spettiva » quando si cerca di dare una finalità ai programmi televisivi? Val la pena di considerare il campo scientifico, *data la sua importanza per l'uomo in divenire. In realtà, se questo destino dell'uomo in divenire è tributario della scienza, la cultura che esige il suo libero svolgersi e la sua promozione permanente, non è appunto una cultura scientifica? Ora, in numerosi paesi, la carenza della cultura scientifica del pubblico è una delle più grandi contraddizioni della civiltà, in un'epoca che ha, per contro, il privilegio di possedere « viventi » il novanta per cento dei sapienti che l'umanità ha conosciuto dalle origini ad oggi. L'accelerazione del progresso è tale oggi che la scienza reale sorpassa la fantascienza. Non è significativo, del resto, che fra le opere più determinanti di organizzazioni a finanziamento internazionale come l'O.N.U. e l'U.N.E.S.C.O., si possa citare, per esempio, il rapporto di Pierre Auger su « Le tendenze attuali della ricerca scientifica »?*

E' tempo, allòra, di orientare le vocazioni d'autore e di spingere i talenti creatori verso l'invenzione di generi e di stili efficaci per divulgare metodi, diffondere conoscenze, rivelare strutture *prese in prestito alla scienza. C'è qui un campo immenso d'esplorazione e di lavoro per i talenti creatori, ma, forse, è a patto d'un autentico mutamento delle concezioni tradizionali dell'informazione e dell'educazione che la televisione troverà il suo pieno utilizzo al servizio della cultura scientifica e dell'umanesimo tecnico. Il che non vuol dire affatto che si debbano abbandonare i numerosi valori storicamente accettati; vuol dire al contrario che bisogna favorire le convergenze ed affrettare il giorno in cui, come profetizzava Teilhard de Chardin, « la physique, couvrant l'Esprit et la Matière, parviendra à intégrer l'Homme total dans une représentation cohérente du monde ».*

* * *

E' possibile proporre un orientamento di prospettiva alle « qualità inventive » dell'ingegnere e del tecnico della televisione?

In verità, essi sono i meglio disposti ad un tal passo, posto che, dopo esser stati formati a delle discipline scientifiche, essi diventano insieme i promotori e gli utilizzatori delle loro applicazioni. Certo, essi sono familiari alle astrazioni matematiche, ma comandano anche dei circuiti elettronici sensibili alla minima sollecitazione delle loro mani. Intermediari fra l'oggetto e lo strumento che ne cattura la forma, essi fan giuocare le ombre e le luci per mettere l'immagine a fuoco. Intermediari fra l'opera e l'immagine, essi hanno la facoltà di variare l'espressione vivente dei messaggi sonori e visuali. Intermediari fra l'autore e il pubblico, essi mettono l'opera a disposizione degli sguardi raggruppati o dispersi qua e là a caso nelle città, sui monti o nelle campagne.

Ma l'ingegnere e il tecnico sono soprattutto gli anelli d'una grande catena sincronizzata che richiede una solidarietà dello spirito e una disciplina collettiva. Ogni giorno di più, essi sono anche il raccordo necessario fra le diverse stazioni TV, che scambiano i loro segnali al di là delle frontiere, ed è proprio questa disponibilità a pensare la televisione nella sua « dimensione planetaria » che deve esser posta in primo piano in un abbozzo di prospettiva.

Non bisogna accontentarsi di iscrivere al capitolo delle previsioni il perfezionamento dei materiali atti a produrre effetti nuovi o a riprodurre il colore

ed il rilievo, né accontentarsi di produrre il prolungamento della catena, favorendo, per esempio, la registrazione delle immagini per poterle ripetere.

Egualmente grande è la tentazione di iscrivere la conquista dello spazio, perché, se la televisione è, per essenza, trasmissione istantanea, è anche, per vocazione, « onnipresenza ». Ora, resta ancora da vincere lo spazio dello spettro, le cui frequenze sono in numero finito, così come ancora limitata è la distanza di propagazione. Ma queste sono eventualità che si iscrivono nella logica d'un progresso continuo, e ciò che invece deve animare la riflessione, in prospettiva, è — al di là stesso dell'avvenimento probabile — la conseguenza augurabile di tale avvenimento.

In definitiva, dunque, l'apporto delle facoltà inventive dell'ingegnere e del tecnico ci pare preziosissimo sul piano dei metodi e delle strutture.

Un mondo caratterizzato da un progresso accelerato esige un adattamento permanente, cioè ha la necessità costante di rinnovare o d'inventare dei metodi, che consentano di raggiungere un obbiettivo in movimento. In verità, anche se disponga di idee, di uomini e di mezzi, una impresa organizzata è destinata al fallimento se non possiede un metodo, tant'è vero che spesso basta migliorare i metodi per aumentare il rendimento.

Senza dubbio alcune funzioni assunte in seno al processo tecnico dall'uomo, dalla ripresa alla ricezione, finiranno per scomparire a favore di strumenti cibernetici. Ma ogni giorno che passa delle scoperte modificano le attrezzature in uso ed implicano nuovi modi di funzionamento. Si tratta dunque di adottare dei metodi di orientamento e di formazione professionale che favoriscano questo necessario adattamento ai bisogni futuri. D'altra parte, per dare al lavoro una dimensione umana sembra desiderabile abituare lo spirito ad apprendere i fatti non solo nel loro contesto generale, ma appunto nel loro divenire di modo che l'uomo e la macchina possano agire per favorire un'evoluzione in senso positivo e non regressivo.

Come i metodi, anche le strutture da inventare devono lasciare delle aperture che consentano di integrare elementi nuovi o d'essere integrate in insieme più vasti. Ne è un esempio l'Eurovisione, sia che degli organismi TV stabiliscano la loro rete nazionale in previsione degli allacciamenti internazionali, sia che la rete Eurovisione stessa si integri in un più vasto sistema di Univisione, utilizzando per esempio dei raccordi intercontinentali resi possibili dai satelliti artificiali della Terra.

Bisogna sperare, in proposito, che l'Africa comprenda la necessità di pensare la sua televisione in una dimensione continentale, affinché le strutture nazionali possano integrarsi in un insieme coerente. Ora, in materia di televisione, il continente africano è proprio un esempio di come l'uomo possa recuperare assai rapidamente il più grande ritardo. Ma, si tratti dell'Africa o di continenti più sviluppati, quest'attitudine dell'ingegnere e del tecnico ad inventare metodi o strutture dovrà ugualmente essere messa a frutto per organizzare i diversi settori della televisione.

L'efficacia d'un mezzo tecnico di comunicazione come la televisione non dipende unicamente dalla sostanza e dalla forma dei messaggi che esso diffonde; dipende anche dalla disponibilità del pubblico a cui si rivolge.

Certo, si può ammettere che entro qualche anno l'automazione diminuirà la durata del lavoro e lascerà così parecchio tempo libero per gli interessi non

professionali. Ma la « disponibilità » di cui si discorre non va intesa come maggior numero di ore libere, bensì sul piano mentale. In altre parole, si imporrà l'esigenza d'un'educazione che sviluppi, per esempio, le facoltà di attenzione, di comprensione e di memoria dell'uomo ormai sollecitato da una forma di messaggi essenzialmente fugaci.

Un'altra difficoltà minaccia ugualmente di disorientare il pubblico, desideroso di arricchirsi al flusso delle immagini del televisore, ed è la molteplicità dei programmi offerti, molteplicità che richiederà solide facoltà di selezione e di ristrutturazione affinché, nell'infinita varietà di programmi ricevuti, l'uomo sia in grado di veder disegnarsi la cultura come un mosaico ordinato *secondo le regole della logica e i principii della bellezza.*

La visione globale *di quest'apporto culturale della televisione non dovrà apparire come una nebulosa informe e non risolubile, ma come una costellazione di astri che consenta all'uomo di fare il punto e di orientare il proprio commino nella direzione che egli liberamente avrà scelto. Occorre, di conseguenza, riconsiderare oggi la televisione in funzione delle folle disorientate dal ritmo incessantemente accelerato dell'accrescimento e della specializzazione delle conoscenze utili, perché la trasformazione progressiva delle società, che impone lo sviluppo irreversibile della tecnologia, esige altresì una* trasformazione degli uomini.

Poiché il suo tipo di contatto è insieme globale e simultaneo, la televisione deve essere utilizzata come un fattore di giustizia sociale che abolisca i privilegi culturali delle minoranze e ristabilisca l'uguaglianza delle possibilità offerte a ciascun uomo: possibilità di integrazione sociale, di adattamento continuo e di promozione permanente. Ma una tale trasformazione sarà precisamente la risultante delle due forze fondamentali che la televisione ha il potere di amplificare: formare *e* informare.

Lo sviluppo della TV va allora pensato in termini di educazione permanente. *Nel quadro scolastico o non scolastico d'una politica nazionale dell'insegnamento, trasmissioni appropriate dovranno contribuire allo sviluppo dello spirito; soprattutto, nello sviluppo delle facoltà umane, favorendo l'assimilazione e l'utilizzazione delle conoscenze, le attività creatrici ed inventive, la valutazione delle esperienze e l'attitudine alla sintesi.*

Bisogna ammettere, del resto, che l'impiego della TV a fini educativi sarà presto una necessità, perché utilizzando poche persone per raggiungerne moltissime, essa sarà senza dubbio il solo strumento capace di sormontare lo « sfasamento » crescente fra le conoscenze acquisite al tempo della scuola o dell'università e le conoscenze richieste in concreto per l'esercizio d'una funzione. Così, bisognerà prevedere la sistematica organizzazione di corsi di aggiornamento, che consentano periodicamente all'uomo di ricollegare le proprie conoscenze al progresso d'ordine professionale e alle evoluzioni d'ordine sociale.

Liberato dal potere delle macchine che calcolano e che creano, ma inquieto nel sentirsi respinto da istanze sempre più impellenti in cui si giuoca il suo destino, troverà l'uomo nel profondo di sé le risorse e le ragioni per restare padrone del proprio destino?

Attorniato da mezzi di comunicazione molteplici e rapidi, ma sottoposti alle pressioni di forze collettive, troverà l'uomo una via di accesso diretta per le fonti autentiche dell'ordine e del pensiero? Trascinato dalle correnti del

progresso che ignorano le frontiere, ma pensoso della propria appartenenza e partecipazione ad un mondo solidale, resterà l'uomo isolato in un quadro di rapporti che non è a questa misura?

Preparare immediatamente la risposta a questi interrogativi, ecco una ambizione « di prospettiva » per la televisione, grazie alla quale « l'uomo, formato in un umanesimo generoso, saprà di vivere per qualcos'altro di quel che fa e per degli altri esseri oltre quel che egli è ».

Bernard Blin
docente all'Institut de Presse de l'Université de Paris

La Germania che fa paura

Non li capiremo mai. E forse non riusciremo a capire nemmeno le nostre reazioni nei loro confronti. Sappiamo che esse hanno una giustificazione storica inconfutabile, siamo in grado di esporla razionalmente. Ma esiste anche qualcosa di più profondo, di più drammatico che ci divide, e noi al massimo diciamo: «I tedeschi sono fatti così ». Pensiamo al cinema e ci domandiamo qual'è il motivo autentico di alcuni film che recentemente hanno parlato di loro, dei tedeschi (Vincitori e vinti, Le quattro giornate di Napoli, I sequestrati di Altona). *Un film americano di Kramer, implacabile e lucido: le colpe dei nazisti non sono separabili, in nulla, dalle colpe del popolo tedesco che i nazisti inventò, seguì e sostenne. E la nostra — la nostra di tutti i non tedeschi, in tutto il mondo — fu commozione vera, un brivido di indignazione feroce. Due film italiani. Quello di Loy è più indiretto di* Vincitori e vinti *ma altrettanto preciso e spietato. L'occupazione di Napoli fu un obbrobrio che la Wehrmacht pagò con un'aspra lotta di quattro giorni e una umiliante ritirata, com'era giusto che avvenisse. De Sica, Abby Mann (lo sceneggiatore di* Vincitori e vinti) *e Cesare Zavattini parlano della Germania di oggi, servendosi di un dramma — in realtà confuso e sovente brutto — di Jean-Paul Sartre. Non hanno composto l'opera indiscutibile che ci si poteva attendere da loro, ma hanno saputo mettere in luce gli aspetti pericolosi (verificabili giorno per giorno) dello sviluppo della società tedesca. Le parole vaneggianti pronunciate dal vecchio Gerlach prima di morire sintetizzano (in modo se si vuole troppo retorico) la posizione di alcune diffuse correnti del pensiero tedesco contemporaneo. Ripetiamole, citando Sartre che in questo punto il film ricalca quasi alla lettera: « Noi tedeschi siamo il pomo della discordia e la posta in gioco. Ci viziano. Tutti i mercati ci sono aperti, le nostre macchine girano. E' una fucina. Disfatta provvidenziale, Franz. Abbiamo il burro e i cannoni. E i soldati, figlio mio. Domani la bomba. Allora scuoteremo la criniera e tu li vedrai saltare come pulci, i nostro tutori ».*

La guerra è finita da diciotto anni, e il cinema (non solo il cinema italiano) sente il bisogno di occuparsi ancora di queste cose. Perché? Per il gusto di andare a caccia di farfalle? C'è chi l'ha sostenuto (Indro Montanelli, Corriere della Sera, 19 *dicembre* 1962). *Ha detto che gli italiani amano la Resistenza, al cinema, anzitutto perché « la lotta partigiana è l'unico episodio che fornisce*

al nostro orgoglio nazionale una rivalsa contro l'umiliazione di una guerra non soltanto perduta ma addirittura non combattuta ». Ma perché tanto infierire contro i tedeschi? Montanelli ha una risposta anche per questo. Abbiate pazienza, dobbiamo riferirla per intero. « E' logico che la nostra cinematografia, quando vuol toccare il tasto tragico, si rifaccia continuamente a quel periodo, a quelle situazioni, e soprattutto a quei protagonisti. Non ne ha altri. Chi crede a un plotone di esecuzione italiano, se dietro di esso non si intravvede il caporale delle SS incaricato di controllare che i fucili siano caricati a palla, e non a sale? Chi crede alla terribilità di una galera italiana sorvegliata soltanto da secondini napoletani, oberati da mamme e mogli sensibilissime al dono di un prosciutto o di un panettone? Solo i tedeschi non hanno famiglia; o, appena indossata una divisa, se la dimenticano. Ecco perché, quando vogliamo fare un film drammatico, abbiamo bisogno di loro e li mobilitiamo. Non si tratta di odio. Si tratta di semplice commercio. La Germania importa frutta e verdura. Noi importiamo dalla Germania Mercedes *e tragedie ».*

Dunque, c'è ancora qualcuno in Italia che riesce a ragionare così.

Che si possa non comprendere lo spirito autentico della Resistenza non stupisce né allarma. A queste sciocchezze siamo abituati. Fanno allegria. Stupisce, invece, che ci si affanni tanto per giustificare agli occhi dei tedeschi questo povero cinema italiano. Stupisce e allarma che si sfoggi questa beata ignoranza per ottenere lo scopo, quasi che in certe faccende l'uso del cervello sia impossibile o vietato. L'essenziale — sembra — è tranquillizzare i tedeschi d'oggi. Quei tedeschi che, com'è noto, hanno elevato aspre proteste per Le quattro giornate di Napoli, *film a loro avviso falso, ignobile e provocatorio. Capito? Loro protestano e noi corriamo a giustificarci: per carità avete compreso male, non date retta alle apparenze, pensate piuttosto che noi siamo i soliti pazzerelli pronti a tutto per far soldi. Montanelli è un amabile cultore di paradossi. Ma i tedeschi che cosa sono se Montanelli li considera così imbecilli da credere alle sue giustificazioni?*

Resta da spiegare, seriamente, perché sentiamo il bisogno di insistere sulla occupazione tedesca e sulla Germania in generale, diciotto anni dopo che la guerra nazista è terminata. Prendiamo I sequestrati di Altona. *Alla Germania guardata di scorcio nelle* Quattro giornate di Napoli *corrisponde la Germania guardata dritta in faccia da Abby Mann. Giudice severo del nazismo, egli ha messo al servizio di Zavattini e di De Sica la sua inflessibilità morale. Il regista ne ha approfittato, trasformando le accuse violente in una pacata e precisa requisitoria. Parole solenni? Non proprio. Quando Franz esce dalla sua tana, dove è vissuto tredici anni nella illusione di una Germania schiacciata dalla vendetta degli alleati, vede uno spettacolo terribile. Terribile perché normalissimo. I tedeschi soddisfatti del loro benessere di oggi non sono diversi dai tedeschi soddisfatti della loro forza di ieri. Forse questo non è vero? Quando Franz e il padre si avviano verso il cantiere dove troveranno la morte, un treno carico di carri armati sfila lungamente sulla loro testa, nelle vie di un'Amburgo addormentata e pacifica. E' un'allusione gratuita?*

Ogni volta che può, De Sica colpisce giusto. Lo fa senza parere, con la efficacia persuasiva che hanno i gesti semplici, non sottolineati, non imposti allo spettatore. La morte dei due Gerlach (uniti nel suicidio come furono uniti nella colpa di aver servito il nazismo per servire la grande Germania) è signi-

ficativa. Due corpi restano sul fondo della chiglia appena abbozzata di un mercantile in costruzione, mentre gli operai vanno al lavoro, disciplinati e silenziosi, pronti a servire tutti, sempre e comunque. Qualcuno prende due pezzi di cartone e copre il cadavere del principale.

Nient'altro. Purtroppo, De Sica e i suoi sceneggiatori non hanno avuto la forza di staccarsi, seguendo questa linea di fermezza descrittiva, dall'armamentario di contorti filosofemi sul quale Sartre aveva costruito il suo dramma. Ne ha pagato le conseguenze con una storia di oscuro significato, imbottita di falsa psicologia e di simbolismo. Sono difetti gravi, naturalmente, ma non tali da annullare il valore di alcune intuizioni sociologiche, come quelle cui abbiamo accennato. Se la psicologia dei personaggi è spesso artificiosa perché ricalcata sui modelli sartriani, l'ambiente è veduto e descritto con esattezza: quei tedeschi sono i tedeschi della Germania del «miracolo» e nessuno potrebbe sostenere che De Sica abbia forzato i toni per amore di polemica (semmai, il contrario). Chi non ha vissuto sulla luna, in questi anni, è in grado di confermare che le cose stanno peggio di come il regista le espone.

Loy, dal canto suo, è stato più sprezzante. Ha mostrato i tedeschi feroci e micchi di diciassette anni fa. Vogliamo concedere, a lui e ai napoletani, il diritto di osservare gli occupanti con l'occhio di chi ancora sente l'orrore delle loro violenze e la soddisfazione per la loro fuga ingloriosa? E' vero che Loy ha alzato troppo il tono della voce, in qualche punto (il colloquio fra il comandante tedesco e i rappresentanti degli insorti), e che ha inzeppato il film di episodi sentimentali piuttosto sgradevoli, ma questo non gli ha impedito di pronunciare una documentata condanna delle leggi cui ubbidivano gli uomini della Wehrmacht. Le quattro giornate di Napoli *è l'ennesimo film sulla lotta dei disarmati che (proprio per essere disarmati) appartengono alla civiltà europea, contro gli armati che hanno rinnegato ogni civiltà. Vent'anni ci separano dai fatti rievocati. Due terzi della vita di una generazione sono trascorsi, il mondo ha camminato veloce nella scienza e nella tecnica, ma noi siamo ancora legati ai motivi della vecchia sofferenza. Non crediamo di togliere alcun merito a Loy se sosteniamo che il suo film ha un valore esemplare perché davanti a noi c'è sempre la Germania che faceva paura allora, che fa paura oggi. Che cosa ha opposto Loy alla brutalità degli armati? La stessa cosa che le oppose Rossellini: la violenza popolare e disorganizzata contro la violenza metodica e organizzata, contro il meccanismo delle barbarie eretto a sistema e funzionante secondo leggi proprie, fuori del controllo della mente umana.*

La Germania che fa paura. Diciamo che è un istinto degli europei prima che un atteggiamento politico? Possiamo dirlo perché è vero, ma proprio qui sta il nostro torto: nell'accettare la verità senza approfondirla. I tedeschi, candidi, stupiscono quando scoprono in noi la paura. Il bravo cittadino della Germania postnazista non pensa di essere un uomo temibile. E perché dovrebbe pensarlo, se nessuno lo costringe a riflettere su se stesso e sulla società del suo paese? Così, quando il cinema torna a battere sulle colpe storiche della Germania di ieri, lui, estremamente sorpreso, reagisce male. O nega che sia avvenuto quel che gli altri dicono (non è vero nulla, né le distruzioni né le stragi né i campi di concentramento né le SS), e lo fa con una impudenza che tocca i confini dell'assurdo o, meglio, della patologia. La psicoanalisi potrebbe spiegarlo, analizzando il significato della «rimozione» del complesso di colpa e

delle conseguenze che provoca su animi soggetti a forti inclinazioni gregarie Oppure, se non nega, minimizza sostenendo che è ormai tempo di dimenticare il passato. Non bastano venti anni per staccarci dai ricordi? Non bastano. E' qui che il cittadino tedesco postnazista non capisce. Potremmo aiutarlo dicendogli, per esempio, che fino a quando gli europei non avranno sentito pronunciare dalla Germania un sincero atto di contrizione, continueranno a ricordare e a temere. Potremmo aggiungere che ci domandiamo se esista qualcuno, nella Germania di venti anni dopo, capace di pronunciare quell'atto dal profondo del cuore: ma non qualcuno che appartenga a coraggiose minoranze intellettuali, bensì alla maggioranza che conta.

Questo per i tedeschi occidentali. Non è che gli orientali stiano molto meglio. Il giorno in cui al cinema hanno voluto affrontare (parliamo di tempi recenti) il problema della guerra e del nazismo non hanno trovato altro che la patetica e improbabile storia di Sterne (La stella di David)*, interpretata da un buon sergente di sentimenti onesti. Il film — lo si ricorderà — è raccontato dalla voce fuori campo di un partigiano bulgaro che ha il compito di attribuire un valore simbolico all'avventura del tedesco diverso dagli altri. Non ha neppure un'identità il buon sergente. Lo si indica con il nome di Walter, un nome qualunque. Ma si dimentica di osservare come costui appaia fin dall'inizio così predisposto alla ragione che i suoi gesti diventano subito scontati e privi di dramma. Walter non rinuncia a nulla passando dalla parte degli ebrei perseguitati. Le sue sofferenze sono marginali, non interessano l'evoluzione del personaggio. Questo tedesco è l'immagine di un'altra Germania, che in guerra non abbiamo conosciuto. Una Germania ideale, una proposta o una speranza. Ed è, in ogni modo, preoccupante vedere che, quando vogliono rivendicare anche alla Germania il diritto di far parte di ciò che si chiama umanità, i tedeschi della Repubblica Democratica non sappiano scovare nulla di meglio che un simile manichino di specchiata virtù.*

Ci vuol altro. Ma ci vuole altro anche da parte nostra. L'istinto non basta. La constatazione non è sufficiente. Questa Germania non ha bisogno di ricordi e di invettive. Ha bisogno di un esame critico, che la rivolti sottosopra e la ponga tutta intera dinanzi alla storia. Se la passione (una giusta passione) ci ha guidati fino ad oggi, la ragione più fredda e rigorosa ci dovrà guidare d'ora in poi. Non è più possibile servirci dei nostri sacrosanti risentimenti, per comprendere. Occorrerà pur spiegare perché la Germania ha fatto e fa ancora paura. Prima che ce lo vengano a spiegare i Montanelli, non sarebbe male che la cultura europea — cinema compreso, perché no? — si impegnasse seriamente in quest'opera di franca analisi della storia. Vincitori e vinti *potrebbe essere un buon modello.*

FERNALDO DI GIAMMATTEO

I film

I sequestrati di Altona

R.: Vittorio De Sica - *s.*: dal dramma omonimo di Jean-Paul Sartre - *sc.*: Abby Mann, Cesare Zavattini - *f.*: Roberto Gerardi - *m.*: Dmitri Shostakovich - *scg.*: Elvezio Frigerio - *mo.*: Manuel Del Campo, Adriano Novelli - *int.*: Sophia Loren (Johanna), Maximilian Schell (Franz von Gerlach), Fredric March (Albrecht von Gerlach), Robert Wagner (Werner von Gerlach), Françoise Prevost (Leni von Gerlach), Gabriele Tinti, Rolf Tasna, Dino Di Luca, Piero Pieri, Tonino Ciani, Mirella Ricciardi - *p.*: Titanus-S.G.C. - *o.*: Italia-Francia, 1962 - *d.*: Titanus.

« Les séquestrés d'Altona » (1960), il più recente lavoro drammatico di Sartre, oltre a contenere tutti i motivi fondamentali della problematica esistenziale del poeta-filosofo francese, rappresenta al tempo stesso lo stadio più avanzato del suo particolare « umanesimo ». Mentre i primi si puntualizzano nella persona di Franz von Gerlach, il prigioniero volontario che per tredici anni consuma il suo orgoglio al cospetto di se stesso e che continuamente si frantuma nella controddizione che lo costituisce, l'« umanesimo » di Sartre, la sua « socialità » — che contraddistinguono nettamente il suo esistenzialismo dalla posizione pragmatistica e infeconda di Heidegger — si manifestano chiaramente sia nel contesto storico e attuale in cui la vicenda è collocata (ciò che non si verifica in « Le diable et le bon Dieu » che pur conteneva, nel 1951, umori analoghi a quelli di « Les séquestrés ») sia nel preciso significato che viene ad assumere il conclusivo « atto irrimediabile » del protagonista nei confronti di se stesso e del padre.

Qualora si consideri che l'ambiente del dramma è quello dell'attuale Germania del « miracolo » e che Gerlach padre raffigura un « gigante » della industria pesante tedesca, lo stesso che ieri sfornava navi, carri armati e cannoni per la Germania di Hitler, si può intendere facilmente quali siano stati gli stimoli effettivi che hanno determinato l'impegno alla realizzazione del film *I sequestrati di Altona.* Impegno di ordine civile — anche dietro la spinta del successo di *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti, 1961) — non certo di ordine filosofico. Non volontà di trasferire nelle immagini del film il senso di una condizione umana universale quale traspare dall'atteggiamento e dal delirio raziocinante di Franz, dal suo « bersi senza sete », dalla sua passione sprecata di autogiudicarsi; bensì desiderio di illuminare, della figura di Franz, colui che ha servito pur senza entusiasmo il nazismo e che ora si è caricato sulle spalle, con le proprie, le responsabilità del suo secolo (un secolo che « fu una svendita per liquidazione: la liquidazione della specie umana ») per risponderne ad un ipotetico tribunale di artropodi

del secolo trentesimo (ciò che in fondo implica le responsabilità dell'individuo di fronte alla storia). E, con tale desiderio, quell'altro di trarre il maggior profitto possibile di ammonimento civile dalla scoperta da parte di Franz dell'assurdo della prosperità della Germania a quattordici anni dalla sconfitta e dalla persistente volontà di espiazione nel protagonista stesso.

Presumiamo che i produttori del film e i suoi sceneggiatori — lo stesso Abby Mann di *Judgment at Nuremberg* e Zavattini — siano stati sensibilizzati soprattutto dal dialogo tra Franz e il padre della scena prima dell'atto quinto, dalle parole che « il vecchio Hindenburg » rivolge al figlio per trattenerlo e convincerlo alla sua successione: « A causa della sua disfatta, (la Germania) è la più grande potenza di Europa. Cercherai di cavartela? Noi siamo il pomo della discordia e la posta in giuoco. Ci viziano; tutti i mercati ci sono aperti, le nostre macchine girano: è una fucina. Disfatta provvidenziale, Franz: abbiamo il burro e i cannoni. E i soldati, figlio mio! Domani la bomba! Allora scuoteremo la criniera e tu li vedrai saltare come pulci, i nostri tutori! ».

E' legittima — ci si può chiedere — la « riduzione » che è stata fatta del testo di Sartre? Non solo essa ci appare legittima, ma anche largamente meritevole, almeno sul piano dell'impegno civile. Tutto sommato gli sceneggiatori si sono disimpegnati senza guasti molto rilevanti, se si tiene conto che nel dramma originale la sostanza filosofica non si scinde logicamente mai dalla contingenza storica in cui si esemplifica; e, d'altra parte, un assoluto rispetto nei confronti della prima, oltre a costituire difficilmente — per la complessità del pensiero di Sartre — opera di divulgazione, avrebbe inevitabilmente ridotta l'evidenza polemica dell'« occasione » drammatica.

Inevitabilmente — ripetiamo — sono rimaste nella riduzione cinematografica parti insufficienti, nella loro incompiutezza, a spiegare i concetti universali di un pensiero filosofico; e ne hanno sofferto di conseguenza alcuni personaggi, oltre a Franz stesso, come quello di Leni — che si sostituirà al fratello, sequestrata volontaria a sua volta, nella soffitta — e di Johanna, riguardo alla quale non si potrà certo comprendere nel contesto cinematografico, la ragione effettiva per cui il suo amore per Franz si risolva in uno « strumento di tortura » per entrambi.

Si tratta, comunque, di elementi negativi che pesano sul giudizio di valore complessivo che deve essere dato al film e che si assommano a quelli, più gravi in quanto ingiustificati, che riguardano la dilatazione del personaggio di Johanna in una direzione che non serve ad altro scopo se non a quello di offrire l'occasione ad una attrice di richiamo (Sophia Loren), ma del tutto inadatta alla parte, di apparire in scena il più spesso possibile (ci riferiamo, tra l'altro, alla parte iniziale del film, che la vede alla prova della recita, mentre, in Sartre, ella ha smesso da tempo di recitare, e non a caso).

Rilevati tali limiti nel lavoro di Mann e Zavattini, è doveroso sottolinearne anche i non pochi meriti. Innanzitutto, quello di aver quadrato alla perfezione il personaggio di Gerlach padre, sia pure col favore della concretezza che esso gode anche nelle pagine di Sartre e della prestanza dell'interprete Fredric March che lo ha fatto vibrante nell'autorità come nell'angoscia; poi quello di aver trovato, nella direzione polemica prestabilita, soluzioni di notevole suggestione drammatica ove il testo, pur offrendone l'occasione, era costretto a condensarle

nella successione dell'azione scenica. Per cui, Franz fa la sua sconvolgente scoperta della rinascita della Germania non più delle pagine del « Frankfurter Zeitung » ove si parla dei « Giganti » che hanno ricostruito il paese e dei centoventi cantieri di suo padre, bensì attraverso un allucinante vagabondaggio per la città di Amburgo che lo fa assistere, mentre avverte il fastidio che suscita la lacera divisa che ancora indossa, ad una sinistra opulenza e ad un discorso teletrasmesso del ministro Strauss, che invita i cittadini a compiere il loro dovere verso lo stato, alternato a parate militari del nuovo esercito; ed infine ad una recita dell'« Ui » di Brecht che suona di agghiacciante ammonimento e che induce lo stesso Franz a parteggiare apertamente per il folle dittatore satireggiato. Inoltre, la espiazione di Franz col padre non avviene più sulla Porsche lanciata a centottanta sul Ponte del Diavolo, bensì entrambi precipitando dall'alto della grue da cui si domina il funesto impero dei Gerlach. Si tratta di due sequenze che, all'efficacia della rappresentazione, aggiungono un'ulteriore chiarificazione della concretezza entro cui intendeva svolgersi (e in massima parte si è svolto) il discorso civile dei riduttori, e del regista con essi.

La prestazione di De Sica alla realizzazione de *I sequestrati di Altona* è stata quella di un esecutore; ma di uno splendido esecutore. Fatte le dovute riserve per ciò che riguarda la condotta della recitazione (pensiamo che gli sarebbe stato possibile trarre una maggiore incisività tragica, non tanto dagli inadeguati Sophia Loren, Robert Wagner e Françoise Prevost, quanto da Maximilian Schell), bisogna riconoscere che De Sica ha assolto il suo compito sul piano di un prestigioso artigianato. Basterebbe ricordare, al riguardo, oltre alle due sequenze già citate, quella dell'inizio di Albrecht von Gerlach che attraversa il suo impero in piedi sul motoscafo insofferente del peso della sua condanna, in cui il regista è riuscito a trasmettere pienamente il senso di una squallida solitudine.

Non possiamo che plaudire, insomma, ad un regista il quale, dopo aver legato il suo nome ad alcune delle opere più intense e intramontabili del nostro neorealismo, cosciente ora che quella splendida stagione si è conchiusa e che una « zavattinata » come *Il giudizio universale* non vale a rinverdirla, ha trovato comunque il modo di disimpegnare, nella direzione che *I sequestrati* sta almeno ad indicare, il suo indubitabile ingegno registico e la sua passione civile e democratica. Oltre tutto, ci sorge spontanea la considerazione che, mentre De Sica presta la sua opera al discorso de *I sequestrati di Altona,* un altro principe del neorealismo, Rossellini, non trova di meglio che occuparsi, alla maniera della « nouvelle vague », dell'*Anima nera* di Patroni Griffi. Lasciamo i confronti a chi abbia voglia di farli.

LEONARDO AUTERA

Le quattro giornate di Napoli

R.: Nanni Loy - *s.* e *tratt.*: Vasco Pratolini - *scg.*: Massimo Franciosa, Pasquale Festa Campanile, N. Loy, Carlo Bernari - *f.*: Marcello Gatti - *m.*: Carlo Rustichelli - *scg.*: Gianni Polidori - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Domenico Formato (Gennarino Capuozzo), Regina Bianchi (Concetta, sua madre), Peter Dane (col. School), Frank Wolff, Jean Sorel, Lea Massari, Georges Wilson, Aldo Giuffré, Gianmaria Volonté, Luigi De Filippo, Carlo Taranto, Franco Sportelli, Enzo Turco, Eduardo Passarelli, Franco Balducci, Nino Castelnuovo, Anna Maria Ferrero, Tomaselli, Falanga - *p.*: Titanus - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Titanus.

Con le *Le quattro giornate di Napoli* Nanni Loy ha probabilmente rea-

lizzato l'ultimo grande film del neorealismo italiano, e certamente uno dei suoi capolavori. A definirlo in tal modo non spinge un criterio esteriore di catalogazione, stimolato da certe evidenze d'impostazione realizzativa o meno ancora dalla scelta dell'argomento, bensì un intimo processo d'identificazione, che riconduce quest'opera senza salti né deviazioni, ma solo con un implicito arricchimento, alle prime grandi esperienze del nostro cinema del dopoguerra. E' un fatto essenzialmente di contenuto cioè a dire di un particolare atteggiamento che il regista ha assunto nei confronti di una materia che poteva anche diversamente prestarsi ad una interpretazione storicizzante, a una riflessione di carattere critico. In una conversazione tenuta con gli allievi del Centro Sperimentale, e riportata in questo stesso fascicolo, Loy ha spiegato le ragioni per le quali, ad un atteggiamento riflessivo e critico che filtrasse attraverso il ripensamento storicistico gli eventi dell'epopea napoletana, egli abbia preferito un'attitudine più aperta o meno mediata, un'immedesimazione diretta con la realtà, che gli consentisse, più che ricostruire gli avvenimenti, di coglierli piuttosto nelle loro insorgenze estemporanee e come casuali, ritrovando una freschezza d'ispirazione e una forza d'urto emotiva di straordinaria intensità. L'atteggiamento — e il procedimento che ne segue — è analogo a quello assunto da un Rossellini in *Paisà,* il Rossellini dell'episodio fiorentino, di quello sul delta padano, in parte di quello siciliano: l'aggressione diretta delle cose con l'eliminazione di qualsiasi diaframma, la rappresentazione di accadimenti « in fieri », sollecitati quasi dalla meccanica ineluttabile del caso — della storia — che elude e frantuma ogni schema, pur legittimo, d'interpretazione logica di quella meccanica. Come il Rossellini degli episodi citati, Loy trascura di appoggiarsi a un racconto lineare e compiuto, per far ricorso a una serie di appunti, di brevi occasioni narrative, di rapidi scorci episodici nei quali si coagula drammaticamente un materiale assai vario e disteso; ma a differenza di Rossellini non si affida all'intuizione improvvisa, al raptus estemporaneo, ma si muove con un calcolo vigile e controllato dominando razionalmente la sua materia. Voglio dire che la dimensione epica, su cui Loy ha trasferito i fatti offertigli dalla cronaca di quelle giornate, corrisponde a una scelta meditata del regista e non a un incontrollato trasporto; senza che per questo però venga meno o si affievolisca la dinamicità delle emozioni e quindi l'immediatezza della rappresentazione. Attuando un simile procedimento Loy, che lo voglia o no, contribuisce anche a dissipare un equivoco che si è andato addensando nelle riflessioni storico-critiche sul neorealismo, risolvendosi in una precettistica a posteriori: che cioè all'opera cinematografica che assuma a proprio oggetto una vicenda storica competa necessariamente l'ufficio di chiarirne lo svolgimento in tutte le sue implicazioni logiche, di rendere conto dei moventi razionali, politici, ideologici, di fornire insomma gli elementi per una conoscenza di carattere concettuale. Ma questo è compito dello storico appunto, che si attiene ai documenti per ricavarne un'intima connessione e una coerente interpretazione; mentre all'artista quei medesimi documenti non possono offrire se non uno stimolo fantastico, una intuizione alogica e immaginosa, ma non per questo meno coerente e meno prossima alla conoscenza, pur se si tratti di una diversa coerenza e di una conoscenza d'altro tipo. La conoscenza che degli avvenimenti

napoletani ci offre il film di Loy è appunto di carattere intuitivo e si risolve in una rappresentazione artistica. In tal senso, la partecipazione con cui il regista segue gli avvenimenti, il fervore entusiastico con cui anima il gioco ricco e variato degli episodi, la icasticità con cui esalta talune figure a pieno tondo sbalzandole dall'animatissimo bassorilievo, l'impeto generoso che infonde a una così composita polifonia, sono il frutto di un'adesione convinta e di un impegno preciso, che rimangono però sempre ispirati alla rappresentazione piuttosto che all'interpretazione: il risultato di un atteggiamento sentimentale assai prima che critico, e perciò tanto più disponibile a una fecondità di risultati poetici. L'impegno non programmatico di Loy risulta evidente nell'eloquenza delle immagini, a cui spesso dà forza e valore emblematico: il tema centrale del film, quello della « guerra alla guerra », non appare mai svolto forzosamente né piegato da una determinazione concettuale, ma si libera, per intima e direi endogena necessità, dall'andamento stesso degli avvenimenti, così come Loy e i suoi collaboratori li hanno configurati. « Addo' sta 'a guerra? » vanno chiedendosi i cittadini napoletani, borghesi, popolani, scugnizzi, pittorescamente armati di fucili a salve e di bottiglie Molotov: essi cercano, per inseguirlo e scacciarlo, un fenomeno che odiano perché troppo estraneo al loro gusto, e tanto più lo odiano in quanto li ha costretti a lasciarsene irretire; questo spiega il loro furore, la loro temerità, le improvvisate astuzie strategiche di cui nel condurre la loro guerra si rendono autori. Guerreggiano con ferocia e con astuzia perché odiano quello che essi stessi stanno facendo; e vogliono sbrigarsene al più presto. « Ditegli che a noi le guerre non ci piacciono — dichiara il capo dei patrioti quando lo portano dal comandante tedesco per trattare la resa —; a noi basta che se ne vanno. Ecco: se n'hann' 'a 'ì ». E' questo il senso della guerra combattuta dai napoletani, e il film lo esprime con straordinaria semplicità. Odio per i tedeschi? Non mi pare: odio per le armi e per chi le porta; quanto ai tedeschi, si contenterebbero di licenziarli con uno sberleffo e « 'nu caucio 'n culo », come icasticamente appunto fa uno dei popolani.

Una simile impostazione esclude la tendenziosità o la polemica acrimoniosa: non c'è violenza ideologica (come non c'era in *Paisà*) ma realistica immedesimazione in una realtà incandescente. Di conseguenza le scalmane di certi ambienti tedeschi a proposito del film appaiono più che mai gratuite: nelle *Quattro giornate* c'è la drammatica raffigurazione di uno scatenarsi di violenza, a cui un popolo di antichissima tradizione pacifista è indotto ad opporne altrettanta; che di tale violenza siano occasione le truppe tedesche è un mero dato storico, negare il quale sarebbe come contraddire la luce del sole.

Converrà concludere, esaltando la raggiunta maturità conseguita da un regista come Nanni Loy, la cui carriera mi sembra esemplare di un certo modo di concepire la professione cinematografica di cui da qualche tempo si va perdendo lo stampo; una carriera svolta all'insegna della modestia, della progressiva tenace acquisizione degli strumenti linguistici attraverso un apprendistato fecondo che oggi, dopo una serie di prove non più che oneste, si apre a risultati di così sfolgorante rilievo. Il dominio e la felice collocazione di una congerie di fatti che rischiava la pletoricità appare ammirevole; come pure la maestria nella guida di un gruppo di attori eccellenti.

Né si avverte iato nella giustapposizione di volti noti e di anonime figure tratte dai palcoscenici minori di Napoli o dalle strade della città: la fusione mi pare ben riuscita, i primi si adeguano felicemente alla folla dei secondi, spesso confondendovisi. Anche qui, d'altro canto, è questione d'impostazione registica: se è vero, com'è vero, che l'attore « preso dalla strada » non esiste, e che chiunque sia tratto davanti a una macchina da presa per interpretare un personaggio è per ciò stesso un attore senz'altra qualifica, resta solo il problema, per il regista, di amalgamare i differenti apporti interpretativi; il che nel caso è perfettamente riuscito. Si può solo fare appunto di un certo manierismo nel non aver saputo rinunziare a qualche embrione di vicenda sentimentale, che appare incongrua e fuori tono con la coralità della narrazione: difetto di sceneggiatura, i cui inconvenienti la regia riesce a ridurre in limiti modesti.

In definitiva, Loy è riuscito in ciò di cui da molti anni i nostri registi non sembravano più tanto capaci: ritrovare la sincerità delle emozioni, lo entusiasmo e la felicità del raccontare cinematograficamente, senza diaframmi intellettualistici, secondando comunque un ammirevole impegno civile. I molteplici episodi del film confluiscono in un risultato unitario sul piano drammatico, evitando ogni frammentarietà narrativa; e più ancora sono cementati da un'unità ideale che esclude le ricercatezze e che, appunto perché non lo cerca, trova il suo stile, com'è giusto che sia. Uno stile che bene è stato definito epico-popolare: fervidamente e corposamente epico, direi, e veracemente popolare. L'eroica kermesse vissuta dal popolo napoletano in quei giorni di settembre del 1943 non sopportava, io credo, un trattamento diverso, né per contro poteva ambire a una più esaltante e commossa raffigurazione.

GUIDO CINCOTTI

Il fiore e la violenza

Programma composto da tre film: *IL DELITTO* (episodio inglese de *I VINTI*) - r.: Michelangelo Antonioni - *s.* e *sc.*: M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico - *f.*: Enzo Serafin - *m.*: Giovanni Fusco - *scg.*: Gianni Polidori - *int.*: Peter Reynolds, Fay Compton, Eileen Moore, Raymond Lovell, Patrick Barr *p.*: Film Costellazione-S.G.C. - *o.*: Italia, 1952. — *MARINES* (Les marines) - *r.*, *s.* e *sc.*: François Reichenbach - *f.*: F. Reichenbach, Jacques Ledoux - *m.*: Georges Delerue - *mo.*: Albert Jurgenson - *p.*: Les Films de La Pléiade - *o.*: Francia, 1959. — *LA SCAMPAGNATA* (Une partie de campagne) - *r.* e *sc.*: Jean Renoir - *s.*: da una novella di Guy de Maupassant - *f.*: Jean Bourgain, Claude Renoir jr. e Eli Lotar - *m.*: Joseph Kosma - *mo.*: Marguerite Renoir, Marinette Cadix - *int.*: Gabriello, Paul Temps, Sylvia Bataille, Jeanne Marken, Jacques Borel, Jean Renoir, Marguerite Renoir, Georges Darnoux, Pierre Lestringuez, Gabrielle Fontan, - *p.*: Pierre Braunberger - *o.*: Francia, 1936 - *d.*: Cineriz.

Le storie includono Jean Renoir fra i grandi del cinema francese. L'uomo che ha realizzato *La grande illusion, La marseillaise, La bête humaine* occupa uno scranno al fianco, e forse più in alto, di quelli di René Clair, di Jacques Feyder e di Jean Vigo. Lontani stanno gli altri, la truppa degli artigiani di talento. Il talento non è il genio e, parlando di genio, le storie del cinema più serie si fanno prudenti e avare. Dicono, appunto, Feyder, Clair, Vigo, Renoir. Per Renoir, inoltre, mostrano una simpatia particolare. Apprezzano *La grande illusion* e *La bête humaine* come si conviene a due opere eccellenti, ma — arrivate alla resa dei conti — estraggono dal mucchio un piccolo film incompiuto che si chiama *Une partie de campagne* e gli attribuiscono la qualifica di capolavoro.

Un linguaggio di questo tipo, ragionamenti di questo genere, una cultura di questo livello meritano di essere seppelliti al più presto. La critica cinematografica è cresciuta, sciaguratamente, alla loro ombra, e ancora si vede. Non valgono le giustificazioni retrospettive, che anni fa erano divenute il trastullo di molti: di coloro che amavano « storicizzare » pedestremente i problemi, ammettendo la necessità di certe idiozie alla luce dei bisogni della cultura in determinati periodi storici. Non valevano allora, nonostante le apparenze. Non valgono oggi. Miti e idoli fuori posto ingombrano la strada da troppo tempo perché si debba continuare ad essere indulgenti o pigri invece che rigorosi e francamente (anche se eccessivamente, forse) polemici. Molti vanno ripetendo che ancora non esiste un metodo di qualche consistenza culturale per fare la storia del cinema. Può darsi. Ma non si affronterà il problema del metodo se prima non si sarà proceduto ad una pulizia radicale del terreno. L'occasione di questo Renoir ritrovato può costituire un ottimo stimolo in tal senso. Vecchi concetti romantici come il genio creatore possono essere sottoposti a un collaudo ritardato, che ne accerti — sui fatti e non nella teoria — l'importanza e il senso. Piacevolezze spesso così gratuite come la nozione di capolavoro vanno osservate da vicino, con un minimo di diffidenza. L'insoddisfazione generica che si prova dinanzi alle storie del cinema va precisata e analizzata. Giocare con le parole è ormai un esercizio sgradevole. Ma lo si continua a fare.

Renoir. Il genio di Renoir. I capolavori di Renoir. Azzardiamo qualche ipotesi, dopo aver ricordato alcuni fatti. *Une partie de campagne,* dunque. Per lunghissimi anni il film rimase clandestino. Renoir lo aveva girato nel 1936, con l'intenzione di realizzare un cortometraggio sullo schema d'una novella di Maupassant. Terminate le riprese, il produttore pensò che sarebbe stato opportuno ampliarlo, tanto da ricavarne un film di lunghezza normale. Renoir si rimise al lavoro, insieme a Jacques Prévert. Non venne a capo di nulla. Abbandonò. Scoppiò la guerra. La copia di lavorazione, risultato del primo montaggio, finì in un magazzino nel quale i tedeschi la scoprirono e la distrussero. Henri Langlois fece in tempo a salvare il negativo e a nasconderlo.

Nel 1946 un gruppo di amici volonterosi riesumò il materiale e, in assenza del regista che in quel momento si trovava negli Stati Uniti, gli diede una veste meno provvisoria (collocò un paio di didascalie nei punti vuoti, incaricò Joseph Kosma di comporre la musica) e lo mise in circolazione. L'8 maggio di quell'anno *Une partie de campagne* — durata poco più di quaranta minuti — venne ufficialmente alla luce. Sedici anni più tardi è arrivato in Italia, inserito nel film-antologia *Il fiore e la violenza,* prodotto da Moris Ergas. Gli fanno compagnia il mediocre episodio inglese dei *Vinti* di Antonioni (il tempo ha confermato il giudizio della prima visione) e un incisivo documentario di François Reichenbach sui *Marines*. Queste, forse, non sono le condizioni ideali per esaminare un « capolavoro », ma altre non ne abbiamo. Non è colpa nostra se tanto tempo è passato dai giorni in cui Renoir concepì il suo divertimento maupassantiano, prima di immergersi nella disperazione dei *Bas-fonds* e nel dramma pacifista della *Grande illusion*.

Sentimentale, poetica, panteista: ecco gli aggettivi più usati dalle storie per definire la « scampagnata ». Renoir, meno pazzerello degli storici, ha spiegato la cosa in termini concreti. Il

suo fu un esperimento. Egli tentò di applicare al corto (o medio) metraggio la tecnica del lungometraggio, con il corredo di un linguaggio narrativo più disteso, delle lunghe prove, della recitazione registrata in presa diretta. Fu, inoltre, un lavoro di squadra che si svolse sulle rive del fiume Loing, dove tecnici e attori vissero alcune settimane in un clima di perfetta collaborazione. Lo stesso Renoir, come amava fare, recitò la sua parte (quella dell'oste), imponendo una presenza frastornante e dilettantesca. Gli attori, forse contagiati dalla compagnia, mostrarono più di volersi trastullare con i personaggi che non di recitare seriamente. Due — Gabriello che era monsieur Dufour e Paul Temps che era Anatole — si dedicarono al disegno delle macchiette loro affidate, e qualcosa ottennero. Le donne — Jeanne Marken, la madre rotondetta e vogliosa, e Sylvia Bataille, la figlia poco più che adolescente — sostennero il gioco come potevano: bene la Marken, discretamente la modesta Bataille. I giovani che facevano la posta alle donne furono a volte efficaci e a volte no: Georges Darnoux, il « bello » che seduceva la figlia, non aveva né la faccia né i gesti adatti e supplì con la buona volontà; Jacques Brunius, il satiro che che corteggiava la matura signora Dufour, eccedette nella caratterizzazione, anche se non gli mancarono qua e là spiritose trovate.

Come si capisce da questi cenni sommari (e dalla esposizione di certi fatti pratici che di solito non si considerano quando c'è un genio da ammirare), la partita era molto libera e sciolta. Renoir non difendeva alcuna idea. Non esistendo impegni ideologici, si abbandonò al piacere di una gaia improvvisazione. Sentimentale, poetica la « scampagnata »? Bisogna essere in uno stato di irriflessiva beatitudine per crederlo. Meglio, invece, andrebbe detto che il tono predominante è quello scherzoso. Non v'è nostalgia, non v'è rimpianto di paradisi perduti. V'è, al più, la caricatura affettuosa d'un passato lontano. Ma, anche dicendo questo, occorre muoversi con cautela, tenersi stretti alla lettera del testo e non alle proprie impressioni o ai propri pregiudizi. Renoir è un curioso artista, capace talvolta di delicatezze squisite ma pronto sempre a cadere nelle allusioni o nelle sottolineature volgari. Il suo difetto maggiore, che *Une partie de campagne* conferma, è la mancanza di misura. Temperamento, come dicono le storie e una volta tanto dicono bene, sanguigno, si emoziona dinanzi alle situazioni drammatiche o comiche o grottesche, ma quando l'emozione lo ha sopraffatto difficilmente sa dominare le passioni che ha scatenato.

Ancora. Le chiacchiere lo affascinano. Accade agli incolti e ai cosiddetti istintivi di subire l'attrazione della parola, di soggiacere al sapore « arcano » (arcano per loro) dei suoni articolati. Qui egli costringe la ragazza a ripetere balbettando le parole con le quali Maupassant descrive gli ineffabili languori dei sensi che si svegliano nel corpo adolescente, e sono sulla bocca della povera Bataille (del resto incolpevole) parole fastidiosissime. Induce i giovanotti a discutere sulla convenienza di tentare l'avventura, uno (il satiro) che ci si vorrebbe buttare a capofitto, l'altro (il saggio) che è assalito dagli scrupoli. Offre ai due caratteristi le occasioni per mostrarsi allocchi a ragione e a torto, con effetti abbastanza spiacevoli. E rivela, meglio che in altri film, quella insopportabile inclinazione alla verbosità (quella mancanza di esattezza, di rigore, di armonia) da cui il supposto genio risulta se non altro appannato. La verbosità non è né vi-

gore espressivo né pienezza di sentimento: è solo la spia di un cuore superficialmente agitato ma arido nel fondo. Le facoltà dell'intelligenza, nel frattempo, sonnecchiano, abbandonate in un canto.

Questa « scampagnata » ha il respiro corto. La felicità inventiva, che le storie del cinema indicano come il suo pregio magiore, la si scopre solo a tratti. Citiamo qualche esempio: la scena dell'altalena all'inizio; l'istante di esitazione e di tristezza della figlia, quando il giovanotto la invita a scendere dalla barca; l'abbandono finale della ragazza, descritto con sensibilità e naturalezza; il temporale che conclude, in malinconia, la gita. La minuscola storia si svolge nei dintorni di Parigi, verso il 1860. Il mondo di Maupassant trova in Renoir un interprete fedele alla cornice ma inadeguato allo spirito. La ricostruzione ambientale è certo elegante, i personaggi sono figurine iscritte graziosamente nella loro epoca. C'è altro? Non pare, ma qui il regista si avvale di un'altra qualità, che non è ben sua: il senso della natura. La campagna, il sole, le nuvole gonfie, il fiume, la dolcezza del giorno di primavera che turba una madre e una figlia curiosamente complici nell'avventura, hanno nel film una grande importanza. Avverti la loro suggestione nel gusto con cui è riprodotto — e incluso al momento esatto — ogni particolare. Sin troppo facile (inevitabile) ricordare che Renoir recita per l'ennesima volta la lezione imparata dal padre Auguste e dagli altri maestri dell'impressionismo. L'operatore Claude Renoir lo asseconda con una fotografia che non potrebbe essere più aderente al carattere del bozzetto.

La leggerezza che guida il regista nella descrizione della natura serve a correggere gli errori della storia (la verbosità dei personaggi, il tono insistito e qualche volta falso dello scherzo) ma non basta a riscattarne l'esilità complessiva. Che significhi poi *Une partie de campagne* per la evoluzione della personalità di Renoir — nel '36 prima dei *Bas-fonds* amarissimi e della severa e secca *Grande illusion* — non si saprebbe dire. Si possono fare mille ipotesi, tutte buone. Vogliamo ancora parlare di genio, per lui, visto che i concetti del romanticismo gli si addicono nella misura in cui sono vaghi, inconsistenti e inadatti alla formulazione di un giudizio? Possiamo soggiungere, allora, che Renoir è un genio dissipato e confusionario. Vive di slanci incontrollabili, imprecisi. Sollecitato da umori diversi, si abbandona troppo sovente (nell'interno stesso di un'opera, come qui) alla tentazione di raccontare ogni cosa, purchessia. Non si esclude che un carattere così aperto gli consenta intuizioni profonde (come nella *Grande illusion* o, anche, nella *Bête humaine*); ma quante volte il medesimo carattere non lo ha trascinato verso la sciatteria inconcludente, la divagazione inutile o tediosa? Parlare di genio è certamente possibile, ma che significa?

Più concretamente, bisogna constatare (constatazione non difficile) che i suoi film sbagliati sono più numerosi di quelli riusciti, come sa chi abbia visto (diciamo soltanto, ad esempio) *Questa terra è mia, Il fiume, La carrozza d'oro, French can-can*. Personaggio interessante del cinema francese lo è stato e lo è tuttora, per questa sua aria stravagante, anarchica e (in apparenza) libera. Artigiano generoso, ama di amore autentico la materia artistica che modella. Gli piace fare, sperimentare. E' il tipo di artista che sarebbe andato a genio ai naturalisti più fracassoni. Ogni volta che gira un film, crede di affondare le mani nel cuore stesso dell'umanità, di toccare — per

un felice dono della sorte — la radice di tutte le cose, della vita. E' tanto convinto di quello che fa che ispira tenerezza, anche quando sbaglia. Notate, anche *Une partie de campagne* lo dimostra: è l'uomo di un tempo finito, che già nel 1936 era finito, sepolto. Il suo « genio » non gli permise mai di anticipare i tempi nuovi, di coglierne la vibrazione nell'aria. In quell'anteguerra tempestoso, *Une partie de campagne* stava tutto dalla parte del ricamo svagato (non sentimentale, non poetico, e lasciamo stare il panteismo) sugli scherzi antichi. E c'è poi molta differenza fra questo scherzo (queste dolcezze che avvolgono le situazioni eterne della vita umana) e il pacifismo umanitario — non critico e storico ma, appunto, eterno — della *Grande illusion,* pur tenendo conto della diversa profondità dei due film? La parsimonia vorrebbe che si usasse la parola capolavoro un po' più a proposito. Non per essere avari, ma per cercare di essere esatti.

Fra *Une partie de campagne* e *La grande illusion* corre comunque la differenza che si è soliti stabilire fra un linguaggio effuso e sbavato (anche se in alcune parti seducente) e un linguaggio scarno, razionale, espressivo per la virtù delle cose dette piuttosto che delle atmosfere evocate. Osservato Renoir in questa contrapposizione, è chiaro che il concetto di genialità svanisce subito nella nebbia delle idee inafferrabili. Serve forse a definire, in via di prima approssimazione, gli autori di un tipo particolare, ma contribuisce, immediatamente dopo, a ridurre la possibilità di un giudizio storico. Possiamo continuare a dire che Renoir è un artista geniale, se vogliamo, ma ricordando che è ben poco quel che diciamo. Neppure la qualità peculiare e indiscutibile del regista (il senso della natura) ci guadagna ad essere vista sotto l'angolo della personalità geniale. Perché, una volta esposta la formula, il discorso è già chiuso. E credere nell'arte di Renoir diventa un atto di fede, null'altro. Non gli rendiamo un bel servizio, insomma, anche se compiacciamo quella strana razza di esseri antidiluviani che sono gli storici del cinema.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

The Man Wo Shot Liberty Valance

(L'uomo che uccise Liberty Valance)

R.: John Ford - *s.*: Dorothy M. Johnson - *sc.*: James Warner Bellah, Willis Goldbeck - *f.*: William H. Clothier - *m.*: Cyril Mockridge - *scg.*: Hal Pereira, Edward Imazu - *mo.*: Otho Lovering - *int.*: James Stewart (Ranson Stoddard), John Wayne (Tom Doniphon), Vera Miles (Hallie), Lee Marvin (Liberty Valance), Edmond O'Brien (Dutton Peabody), Andy Devine (Link Appleyard), Jeanette Nolan (Nora), John Qualen (Peter), Ken Murray (Doc Willoughby), Woody Strode (Pompey), Lee Van Cleef (Reese), Strother Martin (Floyd), John Carradine (Starbuckle), Carleton Young (Maxwell Scott), Denver Pyle (Amos Carruthers), O.Z. Whitehead (Ben Carruthers), Robert F. Simon (Handy Strong), Paul Birch (magg. Winder), Willis Bouchey (Jason Tully), Joseph Hoover (Hasbrouch), Anna Lee (passeggera della diligenza), Jack Pennick (barman) - *p.*: Willis Goldbeck per la Paramount-John Ford - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Paramount.

Quattro parole per un vecchio glorioso. Non perché non ne meriti di più ma perché su di lui è stato detto tutto e ogni film suo che arriva conferma quanto già sapevamo da sempre. John Ford, a sessantotto anni, è vigoroso e attivo come un giovanotto. *L'uomo che uccise Liberty Valance,* la sua ultima opera, costituisce l'ennesima variazione sui temi del West selvaggio. Un avvocato giunge in un paese di frontiera. Si imbatte in una

banda di violenti e di rapinatori che la popolazione tollera per amor di pace. Missionario della legge, lui li combatte. Le busca. Perde tutto quello che ha con sè e per guadagnarsi da vivere è costretto a fare lo sguattero. Non abbandona, però, la sua battaglia legale. Si incontra e si scontra con Tom, un rude allevatore di bestiame, che é l'idolo del paese e che si infischia della banda dei cattivi per farsi i fatti suoi. Fra Tom e l'avvocato Stoddard nasce una profonda amicizia. Quando Stoddard sarà obbligato alla resa dei conti con il capo della banda (il consueto duello notturno nella via centrale del paese), Tom interverrà, prendendo il fucile e — nascosto nel buio — farà secco il malvivente nell'attimo stesso in cui anche l'amico sparerà. Così, agli occhi del mondo, Stoddard avrà ucciso Liberty Valance e per questo comincerà una brillante carriera politica.

Il racconto è svolto al rovescio. Vediamo Stoddard, ora senatore, tornare nel West per rendere omaggio alle spoglie dell'amico morto. La vicenda si snoda come una lunga (troppo lunga) rievocazione del passato. Ford tratta un problema morale risolvendolo a favore della politica e del bene comune (Stoddard apprende da Tom di non aver ucciso Liberty e allora va tranquillo a farsi eleggere). Non condanna l'ipocrisia sociale perché la ritiene necessaria alla vita e allo sviluppo della comunità (quando Stoddard racconta la storia vera del duello, il direttore del giornale locale rifiuta di pubblicarla: non si deve distruggere una leggenda così bella e utile. Il senatore soffre ma non protesta). Alla fine, oppresso da un indefinibile rimorso, Stoddard decide di ritirarsi dalla vita politica. Ma più che il rimorso gioca — nella sequenza finale ambientata sul treno che riporta lui e la moglie a Washington — la stanchezza per gli impegni e le « brutture » della politica. In altre parole: accettate le leggi della giungla (della società), perché è stupido chi non le accetta, anche se noi possiamo apprezzare i suoi scrupoli. Avete compiuto un dovere, sia pure ingrato.

E' il solito Ford reazionario, l'americano che guarda alla frontiera come una terra di conquista e non di giustizia. Artista che non rinuncia mai a se stesso, è sentimentale (la pianta di cactus che Tom regala alla ragazza), ama gli sconfitti (qui lo sconfitto è Tom, altrove sono i sudisti, l'America che mena le mani per farsi giustizia da sè), la vita gagliarda, il sapore della lotta. Sotto la scorza ruvida del pioniere si annida il pessimismo, una sfiducia totale nella natura umana: la vita è dura nel grande paese americano, solo i più fortunati — magari contro voglia e senza merito — vincono. Ford non li capisce ma si inchina alla storia, al progresso, pur non nascondendo la sua nostalgia per la bella frontiera selvaggia del passato. Il suo cuore rimane laggiù, nel West scomparso.

Lo stile — in questo film minore, prolisso ma non spregevole — rivela ancora meglio la personalità del vecchio leone che non conosce riposo o conversioni. Si osservi com'è caratterizzato Tom, quando compare a cavallo, di notte, conducendo il carretto su cui è sdraiato il povero Stoddard dopo l'aggressione dei banditi. Alto, solitario, taciturno e sbrigativo, è l'eroe antico, senza macchia e senza paura. Sempre taciturno e sicuro, sfida il terribile Liberty per una sciocchezza (la bistecca gettata in terra), dà lezioni di tiro a Stoddard che deve affrontare il criminale in duello, tiene testa baldanzosamente ai facinorosi e ai dubbiosi durante il comizio per l'elezione dell'amico, si accomiata da lui con quattro parole brusche (« Mi dispiace di essere arrivato tardi, ma ve la siete ca-

vata benissimo da solo »), si ubriaca in solitudine e dà fuoco alla casa perché ha perduto la ragazza che ama. L'America è certo degli Stoddard (degli uomini dell'ordine e della legge, degli intellettuali), ma non esisterebbe, o non sarebbe così, se non ci fossero stati gli umili eroi dalla pistola facile e dagli occhi onesti come Tom.

Il film, in bianco e nero, è costruito su una serie di sequenze compatte, strette in un ritmo preciso (sebbene non più vigoroso come negli anni d'oro). I fatti importanti sono risolti sui primi piani dei personaggi, inseriti con abilità non appannata. I valori figurativi cari al Ford di sempre li ritroviamo quasi intatti; le luci che si proiettano lunghe sui muri o in terra, in scene diurne e notturne; il *suspense* creato in ambienti immersi nell'ombra, quasi sempre in esterno e in campo lungo (il duello ricorda la sparatoria finale di *Ombre rosse*). Qui il regista rinuncia quasi totalmente agli esterni ariosi e suggestivi che sono tipici dei suoi westerns migliori. Non rinuncia invece agli « stacchi » drammatici degli spari, al suono inteso come espressione di violenza fisica e come liberazione. La sua è la tradizionale narrativa epica non più in grado di riservare sorprese. L'uso della musica appare discreto (si tratta di temi folcloristici, eseguiti dalla chitarra). L'ambiente è sempre al servizio dell'eroe. La recitazione è essenziale, pudicissima, soprattutto nei due protagonisti (John Wayne nei panni di Tom, James Stewart in quelli di Stoddard). L'umorismo, Ford lo utilizza ancora con sapienza anche se un po' corrivamente (pensiamo allo sceriffo grasso e pauroso). Sobrietà, ingenuità, vigore restano armi efficienti nelle mani di questo vecchio e patetico reazionario che, anche con *L'uomo che uccise Liberty Valance,* è qualcosa di più d'un semplice artigiano.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

I documentari

Miscellanea del mese

Le origini della fantascienza e *Il rotocalco* sottolineano l'interesse che il loro autore, Gastone Grandi, sente per i temi di costume e, in particolare, per gli argomenti legati all'influenza dei giornali, della stampa e dei libri sulle abitudini e la mentalità di ampi strati di lettori. Il discorso è svolto, in entrambi i casi, con chiarezza di intenti, ma con non altrettanta capacità di sintesi, anche se è evidente che raggruppare in pochi minuti temi di questo genere è uno dei problemi più difficili che un regista possa porsi. Il primo documentario parte da prospettive lontane, dalle previsioni di Verne, e dai suoi libri, per arrivare a tutta la grande quantità di pubblicazioni d'oggi su tale argomento; l'altro entra nel tema più immediatamente, ma entrambi rimangono sul piano di una illustrazione di carattere tecnico, per così dire, e informativo, le quali di conseguenza si disperdono in più direzioni, fino a correre il rischio di dissolversi del tutto.

Il delitto è il mio mestiere di Ansano Giannarelli, ricorda i due documentari di Grandi in certi passaggi, in un certo uso « sensazional-moralistico » di « flash » su titoli di quotidiani e di pubblicazioni varie, nei toni del colore, a cui di suo aggiunge un efficace uso dell'animazione, e uno spregiudicato riferimento all'attualità e all'inchiesta. Gli intenti polemici di Giannarelli, tuttavia, sono più giustificati e più coordinati di quanto accada nei due documentari di cui sopra. Il regista infatti non si limita qui ad affacciare il problema dall'esterno ma, in questa che rimane pur sempre un'opera di carattere prettamente impressionistico, assume una posizione chiara, in un giudizio critico e morale inequivocabile.

Calabria artigiana di Vittorio Carpignano, un documentario, accurato sul piano del mestiere, di sola informazione esterna, abbastanza utile come fornitore di notizie, ma per nulla illuminante sotto un profilo di maggior impegno o artistico o narrativo. Tutto il suo interesse è già esaurito nel titolo e in come, oltre a tutto il resto, la tessitura, le terracotte, i dolci decorativi siano frutti del lavoro di questa nostra « gente laboriosa e sensibile ».

La sera di Mario Carrieri è uno dei pochi documentari in bianco e nero del giorno d'oggi, e la determinazione dell'autore è ammirevole, perché si tratta evidentemente di una scelta dovuta

a ragioni estetiche, che presuppone anche la rinuncia ai maggiori premi governativi. I motivi spirituali da cui lo autore è guidato si riconfermano, del resto, nei toni e nel carattere del racconto. Si tratta, in realtà, di una serie di controluce, di neri, di bianchi, di grigi a contrasto, di lembi di cielo, terra, alberi, dopo il tramonto, commentati dalla « Sonata in do diesis minore, op. 27 n. 2 » di Beethoven e, se non bastasse, sotto l'egida di un verso di Montale (« E' pur nostro il disfarsi della sera »). Più esattamente, però, si deve dire che è quella sonata — la celebre « Al chiaro di luna », appunto — a essere commentata col verso e con le immagini, e questa è anche una via per dare all'operetta di Carrieri un maggiore significato, se non altro sul piano delle sensazioni emozionali, delle intuizioni liriche, zeppe di preziosismi, certamente ma, in tale ordine di idee, accettabili: seppure con molta cautela e, per così dire, senza... incoraggiamenti, per non arrivare troppo rapidamente a un astrattismo del tutto fine a se stesso, perché rimane inequivocabile che non bastano Beethoven, Montale e bianchi e neri, in cinema, a fare poesia.

Qualcosa sopra la pelle è certamente fra i più maturi cortometraggi di Leonardo Autera. Si eleva dal piano della documentazione per esprimere, con le sole immagini (e una bella fotografia di Luigi Sgambati), alcune acute sensazioni di costume e un pertinente giudizio morale. Autera costruisce un racconto, trattenuto su di una commozione piena di pudore, che narra di una ragazza elegante, sofisticata, moderna la quale, mentre l'uomo con cui viaggia ripara un momentaneo guasto all'auto, si ferma all'ombra, nel cortile di una casa di campagna, e si trucca il viso, si mette « qualcosa sopra la pelle », osservata da un ragazzino. L'uomo termina la riparazione, la ragazza riparte, dimenticando un bastoncino di rossetto; il bambino lo raccoglie, e lo porta alla mamma che sta lavando biancheria; dopo un momento in cui respinge l'offerta, la donna è attratta dalla novità e dal belletto e nell'acqua è riflessa l'immagine di lei che cede, per un attimo, alla « tentazione », provando lentamente sulle labbra la sensazione nuova del trucco. Il filo narrativo è tenue e delicato, come i sentimenti che affiorano tra le corde della rappresentazione: c'è perfino un'aria lontana di tragedia, per così dire, ma indiretta, fra le righe, sorvegliatissima, senza nessuna concessione alle emozioni più facili (tralasciando alcuni accordi musicali che sono quasi superflui, e il viso forse troppo elegante e delicato del bambino), ma riuscendo a dare delle psicologie un quadro esatto e chiaro, pur nell'ambito dello scarsissimo spazio a disposizione, e senza ricorrere all'uso del commento.

Ferrara, prima città moderna di Fabio Medini è una lucida illustrazione del piano urbanistico che, alla fine del XV secolo, Ercole I d'Este diede alla sua città, affidandone la realizzazione a Biagio Rossetti, il quale riuscì a collegare la struttura medievale esistente coi nuovi criteri rinascimentali. Grafici animati e carrellate sui monumenti ancora esistenti completano il quadro, in quello che è anche un omaggio a una città di nobili tradizioni culturali.

Il futuro è cominciato è il primo documentario di Gian Piero Berengo-Gardin. Si avvale della « consulenza tecnica » di Giuseppe Ferrara, e questo si vede nella scelta del tema, ad esempio, che ricorda da vicino almeno un documentario di Ferrara, su Perdasdefogu, e altri ancora di quell'autore,

nel metodo dell'inchiesta che anche Berengo - Gardin ora ha seguìto. L'impostazione è polemica, a tesi, anzi: la necessità dell'uso pacifico dell'energia atomica e delle scoperte che all'atomo sono in qualche modo legate è l'idea centrale del film, a cui il regista sacrifica a volte la linearità e la misura del racconto. Scene indubbiamente troppo lunghe e troppo scoperte (l'inizio) nuocciono anche alla chiarezza delle idee, e si alternano con altre montate con qualche disordine prevalentemente nel sonoro e nel tono del colore in cui (la fine) trovano posto le interviste fra la « gente comune », a rafforzare le determinazioni dell'autore. Mancano ovviamente il raccontare chiaro, uno stile strigato, unitario e sicuro, e infine sarebbe più sorprendente, in un certo senso, se tutto ciò non fosse ancora da conquistare. C'è però una scelta precisa, sul piano di una inequivocabile sincerità, di temi d'impegno e di un uso del cinema tutt'altro che legato al divertimento superficiale. Se questa è l'impostazione del futuro cinematografico di Gian Piero Berengo - Gardin, essa ci appare comunque come un segno positivo.

Vita primitiva di Mariano Bonelli è una celebrazione dei moderni campeggi. Ma, da un lato, la chiave pubblicitaria — voluta o no, interessa relativamente — toglie molta forza alla tesi; dall'altro, che questa sia vita primitiva, con grosse automobili, roulottes, sedie a sdraio, radio e altre costose comodità è assai incerto. Il documentario, insomma, per altro impostato su di un piano puramente illustrativo, e con un ibrido tono a metà strada fra il commento e l'inchiesta che è assai poco convincente, lascia, nel quadro della sua dimostrazione, molti e molti dubbi.

GIACOMO GAMBETTI

I libri

El pisito di MARCO FERRERI (sceneggiatura), « Temas de Cine », n. 12, Madrid, 1962, pagg. 82, ill.
Sed de mal e *El proceso* di ORSON WELLES (sceneggiatura), « Temas de Cine » nn. 22-23, Madrid, 1962, pagg. 156, ill.
Mamma Roma di PIER PAOLO PASOLINI (sceneggiatura), Rizzoli, Milano, 1962, pagg. 200, tavv. f.t.
L'eclisse di MICHELANGELO ANTONIONI (sceneggiatura), Cappelli, Bologna, 1962, pagg. 150, tavv. f.t.
Viridiana di LUIS BUNUEL (sceneggiatura), Inter Spectacles, Parigi, 1962, tavv. f.t.
La steppa di ALBERTO LATTUADA (sceneggiatura), Cappelli, Bologna, 1962, pagg. 216, tavv. f.t.

Se si ripensa ai tempi in cui la pubblicazione di una sceneggiatura in volume era considerata un avvenimento singolare, non si può non constatare che la situazione è radicalmente mutata. Editori d'ogni paese fanno a gara nello stampare copioni di film, con evidente vantaggio per gli studî cinematografici. E in Francia esiste addirittura un mensile specializzato in questo senso: « L'Avant Scène du Cinéma ».

In Ispagna pubblicano sovente sceneggiature i quaderni di « Temas de Cine »: negli ultimi tempi è apparsa quella de *Il pisito,* che rimane il saggio più indicativo dell'umor nero di Marco Ferreri, del quale erano già apparse nella stessa collezione anche le sceneggiature di *Los chicos* e di *El cochecito*. Il fascicolo è completato da tre interviste: con il soggettista e co-sceneggiatore Rafael Azcona, con il regista e con il produttore e corregista Isidoro Martinez Ferry. « Temas de Cine » sta pure pubblicando gli scenarî di Orson Welles ed ha cominciato con quelli più recenti, ambedue inediti, di *Touch of Evil* e di *Il processo* (nel primo caso si tratta di una sceneggiatura desunta dal film, a cura di Gonzalo Sebastián de Erice con la collaborazione di José Antonio Pruneda e di Juan Cobos).

Opera di alto valore letterario, non inferiore a quello dei romanzi di Pasolini, è la sceneggiatura di *Mamma Roma,* la quale offre anche la possibilità di verificare i tagli (modifiche sostanziali non ne esistono) effettuati dal regista autore (incontro di Ettore alla fontanella con l'omosessuale, sua corsa e passeggiata, e relativa « visione » degli elefanti, motivo, quest'ultimo, ripreso poi nella prigione; secondo colloquio di Mamma Roma col sacerdote; urlo finale di lei). Un interesse particolarissimo deeriva al volume dalla pubblicazione di alcune pagine di diario e di alcune poesie, nate durante le riprese del film e ricche, le une e le altre, di sapore e di forza. Segnalerò anzi tutto il colloquio di Pasolini con la Magnani, rivelatore di due diversi metodi di lavoro e del modo in cui essi hanno cercato un punto di incontro. E poi le osservazioni di Pasolini sulla critica cinematografica italiana, da lui accusata di mancanza di « gusto filologico ». Accusa abbastanza curiosa, se si pensa che la filologia cinematografica è nata sopra tutto in Italia e che, se un difetto ha avuto talvolta, parte della nostra critica, è stato quello op-

posto, cioé un eccesso di filologismo. D'altro canto, è pure questione di intendersi sul significato del termine. Il filologismo pasoliniano potrebbe anche dare, se applicato indiscriminatamente, i perniciosi frutti che si vedono nei « Cahiers du cinéma », dove ad ogni movimento di macchina di un regista come Hitchcock o anche come Cottafavi viene attribuito un significato traslato e metafisico (gli stessi registi interessati si sono talvolta stupiti e sollazzati di fronte ad una così zelante e cervellotica ricerca di intenzioni). Infine è pure questione di intendersi su cosa si intenda per critica. Un conto è recensire dei film su un giornale perché qualcuno ci ha mandati, magari con notevole leggerezza e intimo disprezzo per il cinema (tutti vanno al cinema e tutti possono quindi discorrerne...) ed un altro conto è fare della critica. Ma è superfluo attirare su simili distinzioni elementari l'attenzione di un uomo della levatura di Pasolini. Forse sarebbe bene che egli si aggiornasse un po' in materia , non limitandosi a leggere le recensioni dei proprî film. Dopo di che varrebbe la pena di riprendere il discorso intorno ad una tavola rotonda. Perché il problema posto da Pasolini è serio, e oltre tutto nelle sue affermazioni c'è, naturalmente, una piccola parte di verità.

Il volume su *L'eclisse,* a cura di John Francis Lane, che ha scritto anche per esso alcune pagine di « presentazione », si presta a fare un'osservazione relativa alla collana « dal soggetto al film », che tanti meriti ha acquisito nei suoi parecchi anni di attività (non per nulla è stata più o meno sfacciatamente copiata o comunque imitata). L'osservazione riguarda il pericolo che la collana dimentichi i suoi scopi originari. Voglio dire che in certi volumi si tende a parlare sempre meno della « storia » del film, voglio dire del modo in cui esso è nato e ha preso forma, per stendere bilanci critici sulla personalità dell'autore, o magari addirittura per anticipare giudizi critici sul film in questione. Non dico che questo non sia legittimo, dico solo che la collana dovrebbe scegliere un'impostazione di fondo e poi seguirla, sia pure con la necessaria elasticità. In sostanza: o si parla dei film *prima* o se ne parla *dopo* che sono stati editi. Il volume su *L'eclisse* è comunque, come quasi tutti gli altri della collana, interessante: non solo e non tanto grazie alle dichiarazioni di Antonio Guerra, Ottiero Ottieri, cosceneggiatori, di Monica Vitti e di Alain Delon, quanto perché la sceneggiatura comprende non pochi brani poi tagliati e modificati e perché Tommaso Chiaretti dice cose assai acute nelle sue « osservazioni sullo stile ». Il volume include, oltre alle tavole, etc., una filmografia del regista.

Nella stessa collana è apparso pure, a cura di Gianfranco Calderoni (che ha firmato in apertura alcune pagine su Cechov e il cinema), un volume dedicato a *La steppa* di Alberto Lattuada. Esso comprende alcuni brevi dichiarazioni del regista, del produttore Moris Ergas, dello scenografo Luigi Scaccianoce, del musicista Guido Turchi, qualche paginetta del diario di lavorazione, una lettera di Cechov su *La steppa,* il testo integrale del racconto e quello della sceneggiatura.

La sceneggiatura di *Viridiana,* pubblicata sul secondo volume della collana « Domaine Cinéma », diretta da Pierre Lherminier, reca, inserite, le indicazioni relative alle aggiunte da essa subite in fase di riprese. Vengono pubblicate a parte le sequenze principali della sceneggiatura originale, che hanno subito modifiche o sono state tagliate in fase di riprese o di montaggio. Dei testi che accompagnano lo scenario il più esteso e interessante è quello di Georges Sa-

doul, basato sui ricordi relativi ai suoi rapporti personali di amicizia con Buñuel e qualche pagina di precisazioni relative allo « scandalo *Viridiana* » ed alle grane che ne seguirono, a firma di J.F. Aranda e di François Gergely. Il volume è completato da un'antologia della critica riguardante il film, e da tavole f. t.

G. C. CASTELLO

RENÉ JEANNE e CHARLES FORD: *Cinéma d'aujourd'hui* 1945-1955, Laffont, Parigi, 1962, pagg. 416, tavv. f.t.
Mostra storica del cinema (a cura della Cineteca Italiana), Ente Manifestazioni Milanesi, Milano, 1962, pag. 368, tavv. f.t.

Nella gara tra i compilatori di storia del cinema di tipo monumentale Jeanne e Ford sono arrivati primi al traguardo, come era ormai prevedibile. Questo *Cinéma d'aujourd'hui* è infatti il quinto ed ultimo volume della *Histoire encyclopédique du cinéma,* iniziata nel 1947. Il periodo coperto è quello del dopoguerra, nel mondo. Come data di partenza gli autori hanno quindi preso il 1945, mentre il loro punto d'arrivo è stato il 1955. Perché il 1955 e non, poniamo, il 1960? Perché gli autori non hanno creduto opportuno che un'opera di storia si avventurasse a considerare fenomeni ed opere che appartengono alla cronaca più vicina. Il criterio in sé sarebbe giusto; senonché quest'ultimo volume di Ford e Jeanne accentua certi caratteri di cronistoria piuttosto che di storia, evidenti già nei volumi precedenti. Ora, trattandosi di opera, più che altro, di informazione, sarebbe stato forse preferibile che gli autori avessero adottato il criterio del massimo aggiornamento. Tanto più che il relativo *recul* rispetto alla materia qui ordinata non ha impedito loro di evitare di stabilire una vera prospettiva, ponendo praticamente sullo stesso piano, specie in alcuni capitoli, nomi e titoli di assai vario significato e valore. Poiché *Cinéma d'aujourd'hui* è sopra tutto un « repertorio » per la consultazione (*cum grano salis!*): un repertorio ora fitto di notizie e dati, ora stranamente lacunoso (vedi il magro capitoletto sul Giappone), e dove fa curioso spicco l'animosità degli autori nei confronti del neorealismo italiano. Quest'ultimo volume dell'*Histoire encyclopédique* contiene anche gli indici dei nomi e dei titoli, l'errata corrige e addenda e la bibliografia (sommaria, quest'ultima), relativi all'intera opera, dove si trova accumulato — ad onta delle numerose lacune, errori e deformazioni — un materiale assai ricco ed utile, che d'ora in poi risulterà di più agevole consultazione.

Nel settembre - ottobre 1962 la Cineteca Italiana ha organizzato, per conto dell'Ente Manifestazioni Milanesi, una Mostra Storica del Cinema, dalle origini ai nostri giorni, in una dozzina di sale del Palazzo Reale di Milano. Tale Mostra è stata accompagnata da un'ampia serie di proiezioni ed accompagnata da un volume di quasi quattrocento pagine, modestamente definito catalogo. Si tratta in realtà di una densa compilazione antologica (a cura di Walter Alberti e Gianni Comencini, con la collaborazione di Louis L. Bertoni), la quale riproduce scritti di quasi centocinquanta autori dei più diversi paesi. La materia è organizzata per cinematografie nazionali, con ulteriore ripartizione in paragrafi nell'ambito di ciascun capitolo. Il volume è agevolmente consultabile, grazie anche ad un indice dei film, che comprende titolo originale ed italiano, nome del regista, paese d'origine e data di produzione.

G. C. CASTELLO

Film usciti a Roma dal 1. al 30-XI-1962

a cura di ROBERTO CHITI

Amante di cinque giorni, L' - v. *L'amant de cinq jours*.
Amore pagano - v. *The Mating Urge*.
Anna dei miracoli - v. *The Miracle Worker*.
Anno crudele, L' - v. *Term of Trial*.
Avvoltoi della metropoli, Gli - v. *Dossier 1413*.
Bugie del mio letto, Le - v. *Adorable menteuse*.
Cieli puliti - v. *Cistoe nebo*.
Commare secca, La.
Delitto della signora Allerson, Il - v. *I Thank a Fool*.
E il vento disperse la nebbia - v. *All Fall Down*.
Falso traditore, Il - v. *The Counterfeit Traitor*.
Fiore e la violenza, Il.
Giulia, tu sei meravigliosa - v. *Julia, du bist zauberhaft*.
Gladiatore di Roma, Il.
Ira di Achille, L'.
Isola di Arturo, L'.
La Fayette, una spada per due bandiere - v. *La Fayette*.
Leggenda di Fra' Diavolo, La.
Marcia o crepa.
Motorizzati, I.
Naufrago del Pacifico, Il - v. *Robinson Crusoë*.
Notti calde d'Oriente.
Okay, Parigi! - v. *Bon Voyage*.
Promontorio della paura, Il - v. *Cape Fear*.
Quattro giornate di Napoli, Le.
Regina dello strip-tease, La - v. *Juventud a la intemperie*.
Sequestrati di Altona, I.
Sette allegri cadaveri - v. *What a Carve Up!*
Sette folgori di Assur, Le.
Signora di lusso - v. *Five Finger Exercise*.
Terrore di notte, Il - v. *Der Teppich des Grauens*.
Ti-kojo e il suo pescecane.
Totò di notte n. 1.
Universo di note.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali, *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
I giudizi sono stati redatti da Leonardo Autera e Ernesto G. Laura.

ADORABLE MENTEUSE (Le bugie nel mio letto) — **r.:** Michel Deville - **s. e sc.:** Nina Companeez, M. Deville - **f.:** Claude Lecomte - **m.:** Jean Dalve - **scg.:** Alexandre Hinkis - **mo.:** N. Companeez - **int.:** Marina Vlady (Juliette), Macha Meil (Sophie), Michel Vitold, Jean-Marc Bory, Claude Nicot, Jean-François Calve Jean-Pierre Moulin, François Dalou, Michel Lonsdale, Christian Alers, Pierre Clement - **p.:** Elefilm - **o.:** Francia, 1962 - **d.:** regionale.

E' il primo film di Michel Deville (un altro giovane trentenne del cinema francese con già quattro lungometraggi all'attivo) che abbiamo avuto occasione di vedere in Italia. Si tratta di una commediola non priva di grazia e di eleganza che s'impernia sul personaggio di una ragazza abituata a fondare sulla menzogna ogni rapporto umano, ma che il giorno in cui incontra il primo uomo che sa resistere alle sue bugie ne prova un'ammirazione tale

che non tarda a trasformarsi in amore sincero. Alle vicende di questa Juliette s'intrecciano quelle di sua sorella, la quale, al contrario, impossibilitata inizialmente a mentire, trova infine proprio nella menzogna la maniera di riconquistare il suo amore. Per se stesso abbastanza originale, il raccontino ha anche il pregio non trascurabile di affidarsi ad una recitazione molto spigliata da parte di tutti gli attori, ad un dialogo ricco di " verve " e, soprattutto, ad una composizione narrativa che, pur rifuggendo dalle maniere convenzionali, non appare quasi mai virtuosistica, tanto bene essa, specie all'inizio e nelle scene campestri, è dominata da una calcolata sapienza di regia. E' troppo presto e troppo poco per formulare un giudizio appropriato su Deville; ma non ci sorprenderebbe qualche sua futura affermazione. (L.A.)

ALL FALL DOWN (E il vento disperse la nebbia) — **r.**: John Frankenheimer - **s.**: da un romanzo di Leo Herlihy - **f.**: Lionel Lindon - **m.**: Alex North - **scg.**: George W. Davis, Preston Ames - **mo.**: Fredric Steinkamp - **altri int.**: Barbara Baxley (maestra), Evans Evans (Hedy), Constance Ford (signora Mandel), Jennifer Howard (Myra), Madame Spivy (Bouncer), Albert Paulson (capitan Ramirez) - **p.**: John Houseman e Ethel Winant per la M.G.M. - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di Morando Morandini a pag. 15 e altri dati a pag. 19 del n. 6, giugno 1962 (Festival di Cannes 1962).

AMANT DE CINQ JOURS, L' (L'amante di 5 giorni) — **r.**: Philippe de Broca - **s.**: dal romanzo di Françoise Parturier - **sc.**: Daniel Boulanger, P. de Broca - **f.**: Jean-Bernard Penzer - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Bernard Evein - **mo.**: Laurence Méry - **int.**: Jean Seberg (Claire), Micheline Presle (Madeleine), Jean-Pierre Cassel (Antoine), François Périer (Georges), Claude Mansard, Carlo Croccolo, Marcella Rovena, Albert Michel, Albert Mouton, Gib Grossac, Jean Sylvain, Pierre Repp - **p.**: Films Ariane - Filmsonor - Mondex Films/Cineriz - **o.**: Francia - Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

Benché non manchi, nemmeno in Italia, qualcuno che gli dia credito, Philippe de Broca non è un regista che meriti di essere preso in seria considerazione. E' un giovane di cui conosciamo soltanto poche prove, ma fin qui tutte di risultato insignificante. Stando poi a L'amant de cinq jours *lo si direbbe un equivalente del Jean Boyer d'anteguerra, tanto analogamente il de Broca ha confezionato questa sua " pochade " in abiti moderni che non manca nemmeno dell'ambiente convenzionale di una casa di mode. Svolta con tono tra il grottesco e lo sdolcinato, la commedia riguarda i casi vetusti dell'evasione sentimentale di una giovane moglie, stanca della vita borghese che le offre il marito, con il giovane amante della proprietaria della suddetta modisteria, la quale, dopo cinque giorni, provvederà a ristabilire le posizioni iniziali con soddisfazione di tutti. Tranne dello spettatore, che deve accontentarsi di una leggiadra Jean Seberg e di un'amabile Micheline Presle. Meno apprezzabile la caratterizzazione del marito tradito da parte di un sacrificato François Périer. (L.A.)*

BON VOYAGE (Okay, Parigi!) — **r.**: James Neilson - **s.**: da un romanzo di Marrijane e Joseph Hayes - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.**: Paul Smith - **scg.**: Carroll Clark, Marvin Aubrey Davis - **mo.**: Cotton Warburton - **int.**: Fred MacMurray (Harry Willard), Jane Wyman (Katie Willard), Michael Calln (Nick O'Mara), Deborah Walley (Amy Willard), Tommy Kirk (Elliott Willard), Kevin Corcoran (Skipper Willard), Jessie Royce Landis (contessa Du Fresne), Georgette Anys (madame Clebert), Ivan Desny (Rudolph Hunschak), Françoise Prévost (la ragazza), Alex Gerry (Horace), Howard I. Smith (giudice Henderson), Richard Wattis (l'inglese), Marcel Hillaire (la guida sotterranea), Casey Adams - **p.**: Walt Disney, Bill Walsh, Ron Miller per la Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Rank.

CAPE FEAR (Il promontorio della paura) — **r.**: J. Lee-Thompson - **d.**: Universal.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 54 e dati a pag. 60 del n. 6, giugno 1962 (Festival di S. Sebastiano 1962).

CISTOE NEBO (Cieli puliti) — **r.**: Grigorij Ciukraj - **s. e sc.**: Daniel Hrabrovitskij - **f.** (Sovcolor stampato in Ferraniacolor): Serghei Poluianov - **m.**:

Mikhail Ziv - scg.: Boris Nemecek - mo.: V. Glazkov, M. Timofeieva - c.: V. Pereletov - int.: Nina Dobrisceva (Sascia Luova), Evghenji Urbanskij (Aleksej Astachov), M. Kuzmina (Liusia), V. Koniaev (Petia), G. Kulikov (Mitia), L. Kniazev (Ivan Ilic), G. Georghiu (Nikolaj Avdeevic), O. Tabakov (Serghei), Vitalik Bondarev (Egorka), Alik Krillov - p.: Mosfilm - o.: URSS, 1960-61 - d.: Dino De Laurentiis Cinemat. Distr.

Vedere giudizio di Franco Calderoni a pag. 128 *del n.* 7-8, *luglio - agosto* 1961 (*Festival di Mosca* 1961).

COMMARE SECCA, La — **r.**: Bernardo Bertolucci.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 26 *e dati a pag.* 36 *del n.* 9-10, *settembre - ottobre* 1962 (*Mostra di Venezia* 1962).

COUNTERFEIT TRAITOR, The (Il falso traditore) — **r.** e **sc.**: George Seaton - **s.**: dal libro di Alexander Klein - **f.** (Technicolor): Jean Bourgoin - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Tambi Larsen - **mo.**: Alma Macrorie - **int.**: William Holden (Eric Erickson), Lilli Palmer (Marianne Mollendorff), Hugh Griffith (Collins), Eva Dahlbeck (Ingrid), Charles Regnier (Wilhelm Kortner), Werner Peters (Bruno Ulrich), Carl Raddatz (Otto Holtz), Erica Beer (Klara), Helo Gutschwager (Hans), Ulf Palme (Max Gumpel), Wolfgang Preiss (col. Martin Nordoff), Ernst Schröder (barone von Oldenbourg), Stefan Schnabel (Jaeger), Ingrid Van Bergen (Hulda Windler), Holger Hagen (Philip Bowman), Albert Rueprecht (capitano Barlach), Reinhard Kolldehoff (col. Erdmann), Klaus Kinsky (Kindler), Jochen Blume (dott. Krugman), Max Buchsbaum (Fischer), Peter Capell (Unger), Poul Reichhardt (Skipper), John Wittig (Sven), Jorgen Reenberg (Poul), Preben Neergard (Lars), Einer Federspiel (prof. Björke), Kai Holm (Gunnar), Erik Schuman (tenente), Martin Berliner (facchino) - **p.**: William Perlberg per la Perlsea (Perlberg - Seaton) - **o.**: U.S.A., 1961-62 - **d.**: Paramount.

Si dice che l'intreccio di questo film ricalchi fedelmente, come l'omonimo romanzo di Alexander Klein da cui è stato desunto, le circostanze vissute durante l'ultimo conflitto da un certo Eric Erickson, uomo d'affari svedese di origine americana, indotto a lavorare come spia in Germania per conto degli alleati. Attenendoci, però, al racconto congegnato da Seaton siamo poco propensi a crederci. Esso infatti, a parte il numero elevato di partigiani tedeschi che avrebbero operato in Germania contrapposto ad uno stuolo di nazisti incredibilmente imbecilli, si affida ad un tale meccanismo e dosaggio di effetti drammatici e patetici, e trascorre con tanta disinvoltura dalla smitizzazione all'esaltazione dell'eroismo, da rendere i fatti rappresentati oltremodo inattendibili alla stessa stregua di un grossolano fumettone. Riconosciuto il film come tale, si può anche rilevare il sapiente mestiere del regista che gli ha conferito un'innegabile efficacia spettacolare e, nelle sequenze della fucilazione dell'amante e della fuga da Copenaghen con l'aiuto di uno sciame di ciclisti che sbarra la strada agli inseguitori, qualche coloritura di prestigio artigianale. (*L.A.*)

DOSSIER 1413 (Gli avvoltoi della metropoli) — **r.**: Alfred Rode - **s.**: da un racconto di J.-P. Marchand - **sc.**: Claude Desailly, Louis Martin - **f.**: Jacques Klein - **m.**: André Borly - **scg.**: Claude Bouxin - **mo.**: Georges Arnstam - **int.**: Claudine Dupuis (Doris), Jean Danet (Gilles Cauvin), Dora Doll (Caroline), Marc Johannès (Rémy), Jacques Dumesnil (dott. Pira), Henri Vilbert (Rossi), Rita Cadillac, Pierre Larquey, Françoise Vatel, François Nocher, Pierre Louis, Dinan, Jean Tissier, Dominique Baillet, André Bari, Eddie Barclay e la sua orchestra, Johnny Halliday e il suo quartetto - **p.**: S.F.F.A.R. - **o.**: Francia, 1961-1962 - **d.**: Warner Bros.

FIORE E LA VIOLENZA, Il — Programma composto da tre film di Michelangelo Antonioni, François Reichenbach, Jean Renoir.

Vedere recensione di Fernaldo Di Giammatteo e dati in questo numero.

FIVE FINGER EXERCISE (Signora di lusso) — **r.**: Daniel Mann - **s.**: dalla commedia di Peter Shaffer - **sc.**: Frances Goodrich, Albert Hackett - **f.**: Harry Stradling - **m.**: Jerome Moross - **scg.**: Ross Bellah - **mo.**: William A. Lyon - **int.**: Rosalind Russell (Louise Harrington), Jack Hawkins (Stanley Harrington), Maximilian Schell (Walter Langer), Richard Beymer (Philip Harrington), An-

nette Gorman (Pamela Harrington), Lana Wood (Mary), Todd Armstrong (Tony Blake), Terry Huntington (Helen), Kathy West, William Quinn - **p.**: Frederick Brisson per la Sonnis Corporation - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Columbia-Ceiad.

GLADIATORE DI ROMA, Il — **r.**: Mario Costa - **s.** e **sc.**: Gianpaolo Callegari, Giuseppe Mariano - **f.** (Euroscope, Eastmancolor): Pier Ludovico Pavoni - **m.**: Carlo Franci - **scg.**: Piero Poletto - **c.**: Giorgio Desideri - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Gordon Scott (Maciste), Wandisa Guida (Nisa), Roberto Risso (Valerio junior), Ombretta Colli (Aglae), Alberto Farnese (Vezio Rufo), Gianni Solaro (Macrino), Andrea Aureli (Settimio), Charles Borromel (Annio), Miranda Campa (Porzia), Eleonora Vargas (Prisca), Mirko Ellis (Frasto), Pietro De Vico (Pompilio), Piero Lulli (Astarte), Nando Tamberlani (Valerio senior), - **p.**: C.I.R.A.C. - Giorgio Agliani Cinematografica - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Euro.

IRA DI ACHILLE, L' — **r.**: Marino Girolami - **s.** e **sc.**: Gino De Santis, Vladimiro Cajoli - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Mario Fioretti - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Mirella Casini - **c.**: Luciana Marinucci - **int.**: Gordon Mitchell (Achille), Jacques Bergerac, Cristina Gajoni, Enio Girolami, Gloria Milland, Piero Lulli, Roberto Risso, Mario Petri, Eleonora Bianchi, Fosco Giachetti, Nando Tamberlani, Erminio Spalla, Edith Peters-Catalano, Tina Gloriani, Remo De Angelis, Giampaolo Rosmino, Romano Ghini, Manfred Freiberg, Maria Laura Rocca, Anita Todesco, Gina Mascetti, Dada Gallotti - **p.**: Uneurop Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Panda (regionale).

ISOLA DI ARTURO, L' — **r.**: Damiano Damiani - **mo.**: Adriana Novelli - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 49 *e altri dati a pag.* 60 *del n.* 6, *giugno* 1962 (*Festival di S. Sebastiano* 1962).

I THANK A FOOL (Il delitto della signora Allerson) — **r.**: Robert Stevens - **s.**: dal romanzo di Audrey Erskine Lindop - **sc.**: Karl Tunberg - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Harry Waxman e Douglas Adamson - **m.**: Ron Goodwin - **scg.**: Sean Kenny - **mo.**: Frank Clarke - **int.**: Susan Hayward (Christine Allison - Allerson nell'ed. it.), Peter Finch (Stephen Dade), Diane Cilento (Liane Dane), Cyril Cusack (capitan Ferris), Kieron Moore (Roscoe), Athene Seyler (zia Heather), Richard Wattis (Ebblington), Miriam Karlin (Maria, la donna in nero), Laurence Naismith (O'Grady), Clive Morton (il giudice), J. G. Devlin (il coroner), Richard Leech (dottore irlandese), Brenda de Banzie (la governante) - **p.**: Anatole de Grunwald e Roy Parkinson per la M.G.M. - **o.**: Gran Bretagna, 1962 - **d.**: M.G.M.

JULIA, DU BIST ZAUBERHAFT (Giulia, tu sei meravigliosa) — **r.**: Alfred Weidenman - **s.**: dal romanzo «Theatre» (Ritratto di un'attrice) di Somerset Maugham - **f.**: Werner Krien - **m.**: Rolf A. Wilhelm - **scg.**: Leo Metzenbauer - **mo.**: Renate Jelinek - **altri int.**: Thomas Fritsch, Charles Regnier, Tilly Lauenstein, Otto Schmöle, Peter Schmidberger, Sylvia Lydi, Fritz Weiss, Hertha Risavi, Gustav Elger, Friedrich Neubauer, Herbert Fux, Fritz Puchstein, Hanna Ehrenstrasser - **p.**: Wiener Mundus Film / Productions de l'Etoile - **o.**: Austria-Francia, 1961 - **d.**: INDIEF.

Vedere giudizio di M. Morandini a pag. 8 *e altri dati a pag.* 17 *del n.* 5, *maggio* 1962 (*Festival di Cannes* 1962).

JUVENTUD A LA INTEMPERIE (La regina dello strip - tease) — **r.**: Ignacio F. Iquino - **s.** e **sc.**: Federico de Urrutia - **f.**: Ricardo Albinana - **m.**: Enrique Escobar - **scg.**: Manuel Infiesta - **mo.**: Juan Luis Oliver - **int.**: Rita Cadillac (Hilda), Colette Descombes (Susana), Maria del Sol Arce, Manuel Gil, Adriano Rimoldi, Angela Tamayo, Julian Mateos, Fernando Leon, Luis Indoni, Juan Capri - **p.**: Ignacio F. Iquino per la IFI España - **o.**: Spagna, 1961 - **d.**: Mirafilm (regionale).

LA FAYETTE (La Fayette, una spada per due bandiere) — **r.**: Jean Dréville - **s.** e **sc.**: Jean-Bernard Luc, J. Dréville - **f.** (Technirama 70 - Technicolor): Claude Renoir - **m.**: Steve Laurent, Pierre Duclos - **scg.**: Maurice Colasson - **mo.**: René Henaff - **c.**: Jacqueline Guyot, Françoise Tournafond, Leon Zay - **int.**: Michel Le Royer (La Fayette), Pascale Audret (Adrienne), Jacques Castelot (Duca d'Ayen), Gilles Brissac (Monsieur), Roger Bontemps (La Bergerie), Edmund Purdom (Sileas Deane), Liselotte Pulver (Maria Antonietta), Rosanna Schiaffino (Contessa di Simiane), Orson Welles (Benjamin Franklin), Georges Rivière (Vergennes), Jack Howkins (generale Cornwallis), Folco Lulli (Le Boursier), Jean-Roger Caussimon (Maurepas), Sylvie Costes (Aglae), Vittorio De Sica (Bancroft), Christian Melsen (generale Philip), Claude Naudes (Abate de Cour), Wolfgang Preiss (barone Kalb), Albert Rémy (Luigi XVI), Roland Rodier (Mauroy), René Rozan (Lauzun), René Saint-Cyr (duchessa d'Ayen), Howard St. John (Washington) - **p.**: Robert Haggiag per Les Films Copernic - Cosmos Film - **o.**: Francia - Italia, 1961 - **d.**: Dear Film.

LEGGENDA DI FRA' DIAVOLO, La — **r.**: Leopoldo Savona -**s.** e **sc.**: Ennio De Concini, Franco Giraldi, Nicola Manzari, Luciano Martino - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Claudio Racca - **scg.**: Gastone Carzetti, Enzo Bulgarelli - **c.**: Franco Loquenzi - **m.**: Francesco A. Lavagnino - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Tony Russel (Fra Diavolo), Haya Harareet (Fiamma), Mario Adorf (Nardone), Claudia Mori (Luisa), Mario Valdemarin (Sebastiano), Giacomo Furia (Vedovo), Nino Vingelli (Stellone), Stole Arangelovic (Sgarro), Niksa Stefanini (Toscano), Mavid Popovic (Barone), Mika Balok (Tizzone), Marco Morandi (uff. ordinanza), Milla Sannoner (Carmelina), Roger Louis (Sputafuoco), Amedeo Nazzari (colonnello Hugo) - **p.**: Giovanni Addessi per la Addessi Prod. - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Globe.

MARCIA O CREPA — **r.**: Frank Wisbar - **s.**: Arturo Tofanelli - **sc.**: Giuseppe Mangione, Nino Guerrini, William Demby, F. Wisbar - **f.**: Cecilio Paniagua - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Enrique Alarçon - **c.**: Demofilo Fidani - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Stewart Granger (capitano Leblanc), Dorian Gray (Nora), Maurizio Arena (Tout Paris), Ivo Garrani (Col. Dionne), Fausto Tozzi (Brescia), Riccardo Garrone (Paolo), Hans von Borsody (Fritz), Peter Carsten (Barbarossa), Carlos Casaravilla (Ben Bled), Rafael Calvo, Dietmar Schönherr, Leo Anchoriz - **p.**: Tempo Film - Fi.C.It. - Galatea - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Paramount.

MATING URGE, The (Amore pagano) — **comm.**: Richard F. Morean - **f.** (Eastmancolor): Charles Trotter (Kenya), Lucien Klainpeter (Africa occidentale), Ray Phoenix (Sudafrica), Norman Wallis (Nuove Ebridi), E. O. Stocker (Nuova Guinea), M.P.S. Van Lier (Ceylon), A.C. Symons (Malesia), M. Chatab (Balì) - **m.**: Stanley Wilson - **p.**: Howard C. Brown e Richard F. Morean per la Howard C. Brown Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: regionale.

MIRACLE WORKER, The (Anna dei miracoli) — **r.**: Arthur Penn - **mo.**: Aram Avakian - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 53 *e altri dati a pag.* 60 *del n.* 6, *giugno* 1962 (*Festival di S. Sebastiano* 1962).

MOTORIZZATI, I — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.** e **sc.**: Castellano e Pipolo - **f.**: Agustin Macasoli Hernandez - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Aurelio Crugnola - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Walter Chiari, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Franca Valeri, Alberto Bonucci, Franca Tamantini, Aroldo Tieri, Mac Ronay, Gianni Agus, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Mario Pisu, Dolores Palumbo, Gina Rovere, Luigi Pavese, Mario Brega, Loredana Cappelletti. Paola Del Bosco, José Luis Lopez Vazquez, Peppino De Martino, Franco Giacobini, Luigi Bonos, Consalvo Dell'Arti, Dolores Alonzo, Mimo Poli, Marcella Rovena - **p.**: Jolly Film / Tecisa, Madrid - **o.**: Italia - Spagna, 1962 - **d.**: UNIDIS (regionale).

NOTTI CALDE D'ORIENTE — **r.**: Roberto Bianchi Montero - **s.** e **sc.**: R. Bianchi Montero e Carlo Veo - **comm. parl.**: Guido Castaldo, Torti e Nico Rienzi - **voce**: Nico Rienzi - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor): Francesco Izzarelli, Giuseppe La Torre, Giovanni Variano, Carlo Bellero, Enzo Oddone, Antoine Partmain - **m.**: Marcello Giombini - **scg.**: Lamberto Pesci, Enrico Tovaglieri, Giuseppe Ranieri - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Takeumi Keico e le sue Imperial Japanese dancers, Trio Montenegro Exotic Dances, Juan Morilla e la sua troupe spagnola, Nagwa Foual danzatrice araba, Tshibangu e i suoi danzatori dell'Africa Nera, Chiquita e il suo strip-tease jamaicano, Mary Gordon dell'International Revue Theatre di Los Angeles, Jeanine e Claudine, Dodo d'Amburgo, la regina dello strip-tease, Les Joannys du « Sexy » de Paris, Les Mystères de Hind Youssef, D'Agostino e la sua orchestra, La troupe des danceurs Africains, Bommie the International Dancer of New Orleans, Gloria Rose dello « Strip, Strip, Strip » di Santiago del Cile, La Troupe de Dance Folklorique Egyptienne, Issa Perreira e il suo balletto spagnolo, Raf Montrasio e la sua orchestra, Lion Grieg e il suo spettacolo « Exotica » con June Hazel, Libres Seguirillas e la sua famosa chitarra, Soledad Flores del The Colony Ballet, Ragheb Khaled il Mago dell'Oriente, Clovis Karam solista dell' « Academy » di Baghdad, Pepe Cursi e i suoi Bohemiens, Donia Camy del « Saint Tropez Sexy », Nicole et Georges del « Trocadero » di Zanzibar, Night and Day Follies del « Far West » di Chicago, Takaoka Kiyoko del Kokusai Theatre di Tokyo, Véronique, Renato Montalbano, Corinne Capri, Milion Kerry del « Sexy » di Nizza - **p.**: Cineproduzioni Associate - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Filmar (regionale).

QUATTRO GIORNATE DI NAPOLI, Le — **r.**: Nanni Loy.

Vedere recensione di Guido Cincotti e dati in questo numero.

ROBINSON CRUSOE (Il naufrago del Pacifico) — **r.**: Jeff Musso - **s.**: dal romanzo omon. di Daniel Defoe - **sc.**: Jacques Constant - **f.**: Paul Coteret, Giorgio Orsini, Angelo Baistrocchi - **m.**: Jeff Musso, F. Candia, Bruno Nicolai - **scg.**: Jean Douarinou - **int.**: Georges Marchal (Robinson Crusoë), Mauro Sambucini, Amedeo Trilli, Nadia Marlowa, Piero Pastore, il cane Top - **p.**: Star Film-Metropolis / P. W. Tamburella Film - Creole Film - **o.**: Francia - Italia, 1951 - **d.**: regionale.

SEQUESTRATI DI ALTONA, I — **r.**: Vittorio De Sica.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

SETTE FOLGORI DI ASSUR. Le — **r.**: Silvio Amadio - **s.** e **sc.**: Sergio Spina, Gino De Santis, Luigi De Simone - **dial.**: Diego Fabbri - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Clemente Santoni - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Maria Baroni - **mo.**: Maurizio Lucidi - **int.**: Jackie Lane (Mirra), Howard Duff (Sardanapalo), Luciano Marin (Shammash), Giancarlo Sbragia (Arbace), Arnoldo Foà (Zoroastro), Stelio Candelli (Ammurabi), José Greci (Crisia), Luigi Borghese (Belas), Nico Pepe (Namtar), Omar Zoulfikar (Enuma), Calisto Calisti (Adad) - **p.**: Aldo Pomilia per la APO Film - Globe Films International - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Globe.

TEPPICH DES GRAUENS, Der (Il terrore di notte) — **r.**: Harald Reinl - **s.**: da un romanzo di Louis Weinert Wilton - **sc.**: Felix Lützekendorf, Giuseppe Mangione - **f.**: Gottfried Pacheco - **m.**: August Alguero, Francesco De Masi - **scg.**: Ramiro Gomez - **mo.**: Edith von Seydewitz, Julio Peña - **int.**: Eleonora Rossi-Drago (Mabel), Joachim Fuchsberger (Harry), Karin Dor (Ann), Marco Guglielmi (Webster), Werner Peters (Crayton), Fernando Sancho (Thompson), Roberto Rey (Miller), Carl Lange (col. Gregory), Paola Pitagora (Jane), Julio Infiesta (Burns), Anton Casas, Lorenz Rohleder, Raffael Wacker, Gabriel Lopart, Josef Kafarell - **p.**: International Germania Film / Epoca-Procusa / Domiziana Internazionale Cinematografica - **o.**: Germania Occid., Spagna, Italia, 1962 - **d.**: regionale.

TERM OF TRIAL (L'anno crudele) — **r.**: Peter Glenville.
Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 15 *e dati a pag.* 23 *del n.* 9-10, *settembre - ottobre* 1962 (*Mostra di Venezia* 1962).

TI-KOJO E IL SUO PESCECANE — **r.**: Folco Quilici - **s.**: dal romanzo omon. di Clément Richter - **tratt.**: Italo Calvino - **sc.**: Augusto Frassinetti, F. Quilici - **f.** (Eastmancolor): Pier Ludovico Pavoni - **f. subacquea**: Mario Manunza - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Denis Puhira (Ti-kojo bambino), Al Kaura (Ti-kojo grande), Diana You (Diana bambina), Marlene Among (Diana grande), Ruao Arupà (Cocojo) - **p.**: P.C.M. - Titanus - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Titanus.

TOTO' DI NOTTE No 1 — **r.**: Mario Amendola - **s.** e **sc.**: Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi da un'idea di Castellano e Pipolo - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Bitto Albertini - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Giorgio Giovannini -**mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Totò, Erminio Macario e numeri internazionali di varietà - **p.**: Mario Mariani per la Cinex - Incei Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Incei Film.

UNIVERSO DI NOTTE — **r.**: Alessandro Jacovoni coadiuvato da Giulio Questi, Gian Luigi Polidoro e Giuliano Montaldo - **s.** e **sc.**: A. Jacovoni - **comm. parlato**: Guido Castaldo e Nico Rienzi - **voce**: Nico Rienzi - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Vittorio Vitrotti, Luigi Kuveiller, Filippo Carta, Mario Bernardo - **m.**: Roberto Nicolosi - **mo.**: Nina Masseri - **int.**: José Antonio con il suo balletto e i suoi chitarristi (tra il pubblico compaiono brevemente Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, Lucia Bosé), Stoney and Sylva nella macumba « Primitif Amour », Norman Davis Dancer's con Hazel Rogers e Bob Curtis, Bayanihan « Philippine Dance Company, Vince Taylor e i suoi Plyas Boys, l'arcrobata Little John, l'imitatore folle Matdson, il giocoliere Bassi, Les el Wardos acrobati del Lido di Parigi, Kazbek e Zari « Whip Fantasy », Les Blue Bell Girls Strip-Tease, Paule Wang e il boa, Il Grande Spettacolo 1962 del Lido di Parigi, Mina (canta « Un tale »), le spogliarelliste del Crazy Horse: Poupé La Rose, Miriam, Lou Lou Santiago, Lei e il Cavallo e: Ghora, Carol Riva, la vedova del Sexy - **p.**: Franco Interlenghi per la Ajace Produz. Cinemat. - Euro Int. Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Euro.

WHAT A CARVE UP! (7 allegri cadaveri) — **r.**: Pat Jackson - **s.**: dal romanzo « The Ghoul » del dr. Frank King e Leonard Hines - **sc.**: Ray Cooney, Tony Hilton - **f.**: Monty Berman - **m.**: Muir Mathieson - **scg.**: Ivan King - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: Kenneth Connor (Ernie Broughton), Sidney James (Syd Butler), Shirley Eaton (Linda Dickson), Donald Pleasence (Sloane), Esma Cannon (zia Emily), Dennis Price (Guy), Michael Gough (Fisk), Michael Gwynn (Malcolm), Valerie Taylor (Janet), George Woodbridge (dott. Edward Broughton), Philip O'Flynn (Arkwright), Timothy Bateson (Porter), Frederick Piper (guidatore carro funebre) - **p.**: Robert S. Baker e Monty Berman per la New World - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Rank.

La GLOBE FILMS INTERNATIONAL presenta una produzione
FILM STUDIO s. p. a.

giorgio albertazzi e maryam

in

violenza segreta

dal romanzo " settimana nera „ di Enrico Emanuelli edito da Mondadori

con alexandra stewart * vittorio sanipoli

e con enrico maria salerno

un film di giorgio moser

musica edita e incisa dalla RCA italiana s.p.a.

un film
LUX-VIDES

prodotto da
FRANCO CRISTALDI

GINA LOLLOBRIGIDA
JEAN PAUL BELMONDO
TOMAS MILIAN

e con ODOARDO SPADARO UMBERTO SPADARO MICHELE ABRUZZO

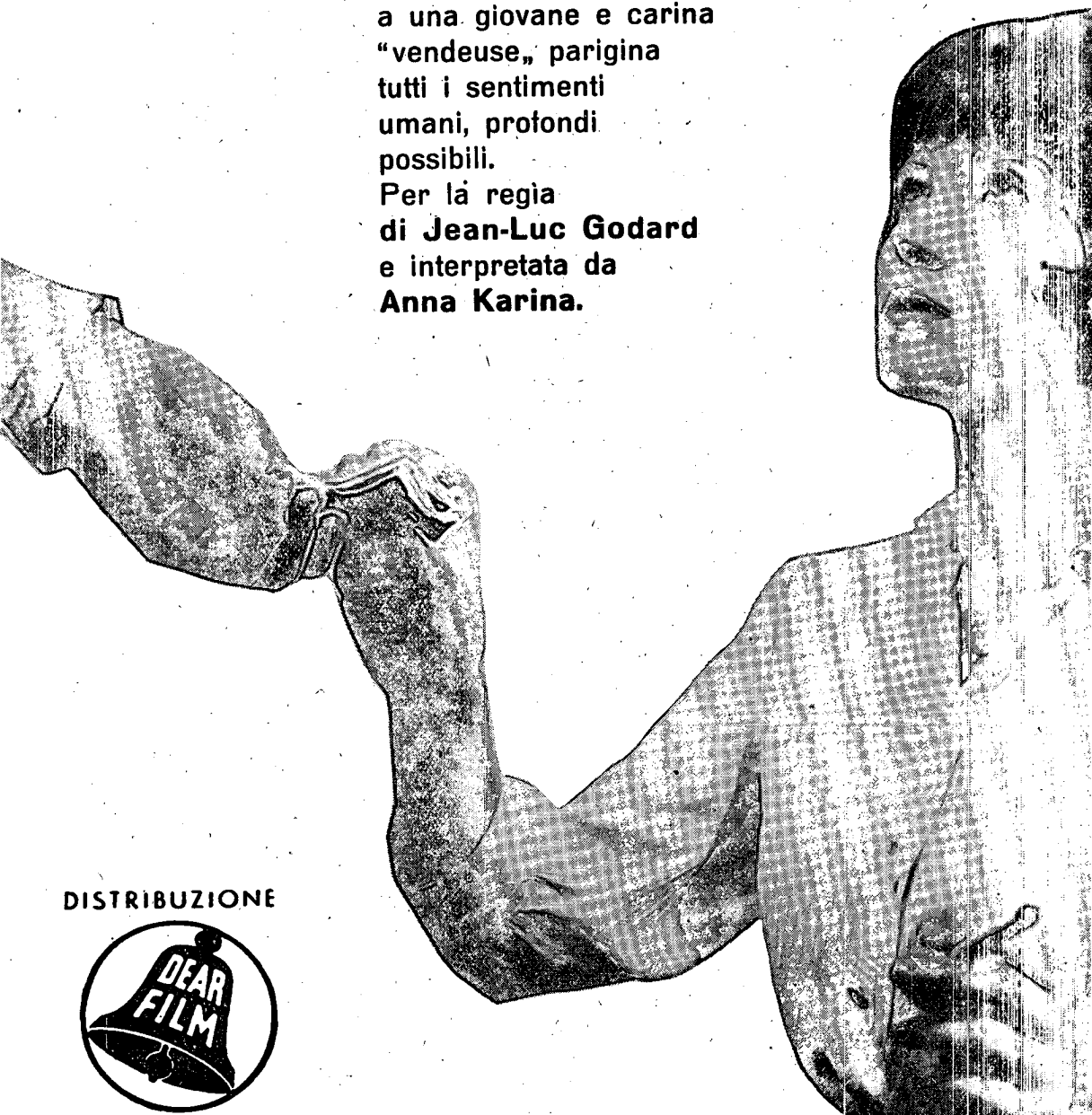
regia di RENATO CASTELLANI

UNA ESCLUSIVITÀ LUX FILM DISTRIBUZIONE PARAMOUNT FILMS OF ITALY Inc.

VENDITE ALL'ESTERO: VIDES CINEMATOGRAFICA - PIAZZA PITAGORA 9 A - ROMA - 872.401

Una serie di avventure
che faranno conoscere
a una giovane e carina
"vendeuse" parigina
tutti i sentimenti
umani, profondi
possibili.
Per la regia
di Jean-Luc Godard
e interpretata da
Anna Karina.

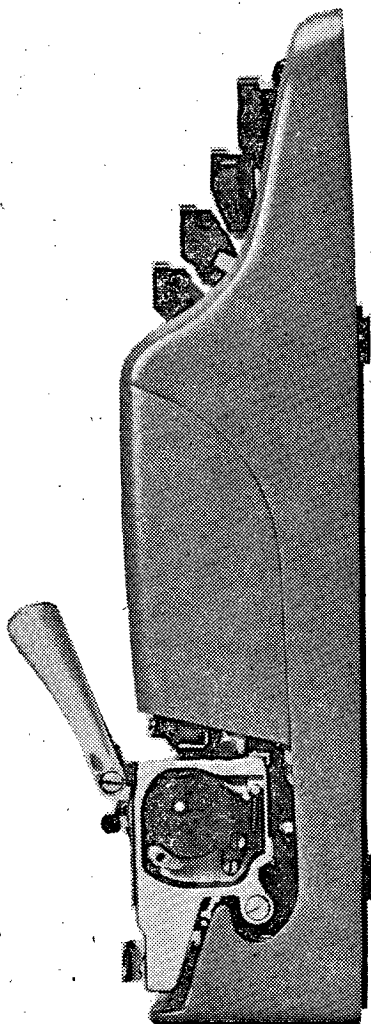
DISTRIBUZIONE

DEAR FILM

Un film di
ROGER VADIM
con
ANNIE GIRARDOT
ROBERT HOSSEIN
O. E. HASSE
CATHERINE DENEUVE
in

IL VIZIO E LA VIRTU'

con
VALERIA CIANGOTTINI
e con
LUCIANA PALUZZI
(nel ruolo di Helena)

Soggetto e sceneggiatura di Roger VADIM e Roger VAILLAND | Dialoghi di Roger VAILLAND

Coproduzione italo-francese
ULTRA FILM (Roma) - GAUMONT INTERNATIONAL - TRIANON (Paris)

Metter nero su bianco
non vuol più dire
carta, penna e calamaio
ma significa scrivere a macchina
e la macchina per scrivere di tutti
è la portatile.
Metter nero su bianco
metter i punti su gli i
vuol dire avere in casa la portatile
che in sé equilibra il massimo
di servizi col minimo
di dimensioni, di peso e di prezzo.
E si chiama col nome che dichiara
insieme con la sua destinazione
la qualità della sua origine:
Lettera 22

Olivetti Lettera 22

Olivetti Lettera 22

Prezzo lire 42.000 + I.G.E.

Rivolgetevi ai negozi Olivetti e a quelli di macchine per ufficio, elettrodomestici e cartolerie che espongono la Lettera 22, oppure, inviando l'importo, direttamente a Olivetti - D.M.P., via Clerici 4, Milano.

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XXIII (1962)

Indice per materie

Cinema italiano

Cinema per ragazzi

Critica

Didattica

Disegni e pupazzi animati

Documentari e cortometraggi

Documenti

Economia, produzione e legislazione

Editoriali

Estetica e teoria

Film

a) Recensioni

b) Note critiche

Filmografie

Formato ridotto e cineamatorismo

Interviste e colloqui

Libri

Memorie e testimonianze

Mostre e manifestazioni varie

Numeri speciali

Recitazione e attori

Regia e registi

Scenografia

Storia

Teatro e cinema

Televisione

Varie

Vita del C.S.C.

Indice per autori

Indice dei film

(* = documentario o cortometraggio; ** = film a formato ridotto)

I numeri in neretto si riferiscono ai film apparsi nel notiziario in colore.

Indice dei registi